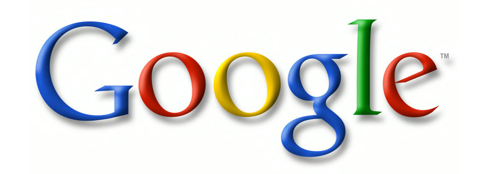
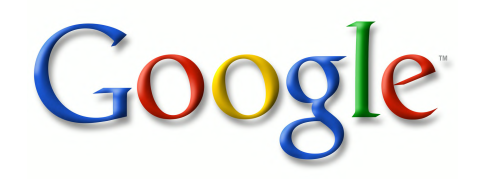
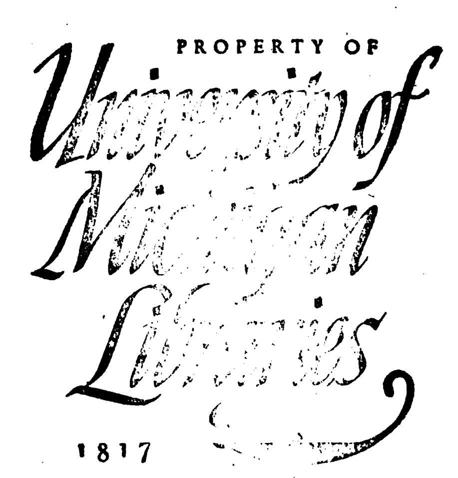





B 1,646,025


PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

ESSAI

SUR

L'ESPRIT MUSICAL

PAR

LIONEL DAURIAC
Professeur honoraire à l'Université de Montpellier.

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1904

ESSAI SUR L'ESPRIT MUSICAL

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

AUTRES OUVRAGES DE M. DAURIAC

La Psychologie dans l'opéra français (*Auber, Rossini, Meyerbeer*), 1 vol. in-16 de la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine*. . . . . 2 fr. 50

Le Réalisme de Reid, in-8° . . . . 1 fr. »

Croyance et Réalité, 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

Des Notions de matière et de force dans les Sciences de la nature, 1 vol. in-8° . . . . . . *Épuisé.*

ESSAI

SUR

L'ESPRIT MUSICAL

PAR

LIONEL DAURIAC

Professeur honoraire à l'Université de Montpellier

PARIS

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1904

A L. LIARD

MEMBRE DE L'INSTITUT
VICE-RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS

A TH. RIBOT

MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR HONORAIRE AU COLLÈGE DE FRANCE

PRÉFACE

Le livre que nous publions aujourd'hui a pour matière une série d'articles parus dans la *Revue Philosophique* entre mai 1893 et novembre 1902. Le détail des articles a été profondément remanié. De la première rédaction dix pages à peine ont été conservées, encore n'ont-elles pas été littéralement transcrites. L'ordre des chapitres a été modifié. C'est donc un véritable livre et non plus un simple volume que nous venons de faire.

Lorsque le directeur de la *Revue Philosophique* accueillait l'article sur l'*Evolution des aptitudes musicales,* notre intention était d'écrire la *Psychologie du musicien*[1], en quatre parties, peut-être même en plusieurs volumes, de traiter successivement de l'amateur, de l'exécutant, du compositeur et du critique, ainsi que l'attestait, d'ailleurs, notre *Introduction à la Psychologie du musicien*[2], de deux années, seulement, antérieure à notre premier article. Nous nous préparions alors à des recherches de psychologie spéciale. Nous les reprendrons bientôt, si nous en avons le temps et la force, heureux de les avoir ajournées.

L'ajournement était indispensable. En étudiant de près le musicien amateur, en nous souvenant de la manière

1. Paru en mai 1903.
2. Paris, F. Alcan, 1891.

dont nous nous étions appris à aimer la musique, en remontant, aussi haut qu'il nous était permis, dans les perspectives de notre mémoire, nous nous sommes vite convaincu qu'entre un amateur de musique et le... premier venu, l'écart n'est pas infranchissable. Et la preuve c'est que nous l'avons franchi. Car, si, tout enfant, il nous est arrivé de donner quelques promesses et de manifester « des dispositions pour la musique », ces dispositions, très réelles à vrai dire, ne nous élevaient guère sensiblement au-dessus d'un adolescent médiocrement exercé à la lecture et à l'interprétation musicales. Nous marchions sur la route commune. Nous y marchions, seulement, d'un pas plus accéléré que les autres. Etions-nous plus sensible que d'autres à certaines beautés musicales? Nous aimions les concerts militaires, les seuls, d'ailleurs, auxquels il nous fût donné d'assister. Nous en écoutions volontiers les morceaux sérieux, tels que la *Bénédiction des Poignards*. Mais — et nous ne nous en souvenons que trop — une misérable polka de Paul Henrion, *Fifre et Tambour*, excitait aussi notre enthousiasme. Bref nous manquions de goût et de discernement. En dépit de notre précocité, un musicien psychologue nous eût pris, plusieurs fois par jour, en flagrant délit de béotisme musical. Plus de doute alors. Nous aussi, nous avons passé par où chacun passe.

Mais par où chacun passe-t-il? Si nous avons écrit le présent ouvrage, c'est pour nous l'apprendre. Nous devions commencer par cet apprentissage, avant d'aborder notre psychologie du musicien. C'est à peine si Gabriel Séailles exagérait le jour où il écrivait qu'un homme de génie n'est qu'un homme grandi dans toutes ses puissances. Nous sommes loin d'avoir tous du génie. Encore est-il que cette menue monnaie dont la multiplication fait le grand homme, ne manque presque jamais là où l'homme se rencontre. Ce n'est plus, dès lors, chez le

musicien amateur que veulent être cherchés les éléments d'une psychologie du musicien. C'est chez tout le monde. Si la psychologie du musicien est une *spécialité*, il est une *généralité* qui la domine, infiniment supérieure en extension, mais d'une compréhension singulièrement moindre et, par là même, d'une observation plus facile et plus sûre. C'est l'ensemble de ces facultés présentes à tout esprit humain, en notre temps et dans les milieux des deux mondes où la civilisation a pénétré, facultés qui ont rapport à l'audition et à la jouissance de la musique. Et puisque ce sont elles dont l'exaltation progressive permet au génie musical d'éclore, ce sont elles aussi dont l'analyse s'imposait à notre attention.

Ainsi s'explique le rang « d'introduction » donné à notre première étude. Car s'il y est question de l'amateur, du virtuose, du compositeur et même du critique, il n'y est, pour ainsi dire, jamais question de l'homme tout court. Or c'est lui que nous allons observer et décrire, non point, encore une fois, « l'homme éternel », cette fiction des métaphysiciens, mais celui des psychologues qui, sans perdre sa qualité d'homme, n'est pourtant jamais le même à deux moments de son histoire.

Inutile d'ajouter, au grand scandale des rédacteurs de l'*Année Psychologique*, que nous avons écrit notre livre sans recourir, soit à la statistique, soit aux instruments de mesure. Nous avons pratiqué la méthode des vieux psychologues. Nous avons fait de l'observation, de la description. Nous ne sommes pourtant pas, ce nous semble, réactionnaire en psychologie : nous ne méprisons ni la psychométrie, ni la statistique. Nous pensons que la véritable psychologie expérimentale ne peut s'obstiner à rester « introspective ». Nous sommes tout près de convenir que le moindre inconvénient de l'observation intérieure est de maintenir le psychologue dans la situation d'un officier aux arrêts à qui l'autorité supérieure interdit

de quitter son domicile. N'insistons pas : les arguments à l'aide desquels on met les « vieux psychologues » en fâcheuse posture sont déjà rebattus. Le malheur est qu'on ne peut se passer des vieilles méthodes dans les questions où la psychologie n'a poussé, jusqu'à l'heure actuelle, que de rares et courtes reconnaissances. Et tel est le cas de la psychologie des facultés musicales. Avant de soumettre les phénomènes à l'expérimentation et à la mesure, il faut les dégager, les isoler. Il faut différencier les fonctions en se réservant d'étudier, par après, la manière dont elles réagissent les unes sur les autres. Avant d'expérimenter, il faut observer et décrire, même quand il ne s'agit pas de l'homme, à plus forte raison quand c'est l'homme qui est en cause.

Notre dessein n'a donc jamais été de réagir contre les méthodes nouvelles. Notre illusion n'a jamais été de croire, qu'une fois nos descriptions alignées, il ne resterait plus rien à tenter dans le champ de nos recherches présentes. Si nous avons mené la psychologie des fonctions musicales jusqu'au point où les nouvelles méthodes d'expérimentation objective pourront lui être appliquées utilement, nous nous estimerons satisfaits.

Il reste à justifier notre titre. Nous l'avons choisi en raison du résultat auquel il nous semble que nous aient conduits nos recherches. Nous ne croyons pas qu'on ait suffisamment distingué, avant nous, « l'intelligence musicale » de « l'oreille musicale ». En insistant, comme nous l'avons fait, sur cette distinction qui nous paraît des plus importantes, et en établissant, dans la mesure de nos forces, la réalité d'un *Esprit musical*, c'est-à-dire d'un ensemble de fonctions intellectuelles ayant la musique pour objet et pour fin, nous comptons bien provoquer des discussions et susciter des défiances. Le reproche d'avoir fait une fausse découverte est de ceux qu'un psychologue n'évite qu'à la condition de n'avoir

rien découvert. Au surplus, qu'est-ce que découvrir, en psychologie, si ce n'est attirer l'attention sur des faits qui ont, maintes fois, passé le seuil de la conscience, qui ne sont, dès lors, qui ne peuvent jamais être absolument ignorés ? Une fausse découverte ne peut avoir pour objet qu'un fait imaginaire. Or les phénomènes de l'Esprit musical sont assez nombreux pour que leur réalité ne soit plus mise en cause. La question est donc moins de les mettre en évidence, que de justifier leur rattachement à une fonction distincte des fonctions de l'oreille proprement dite. Ainsi, c'est sur une question de nomenclature que nous nous attendons à être critiqués. Mais les questions de nomenclature ont leur importance. On sait assez que le jour où tous les philosophes s'entendraient sur les mots, ils ne seraient pas très loin de s'entendre sur les réalités désignées par ces mots.

LIONEL DAURIAC.

Le Praz de Saint Bon (Savoie), le 21 juillet 1903.

ESSAI SUR L'ESPRIT MUSICAL

INTRODUCTION

L'ÉVOLUTION DES APTITUDES MUSICALES

I

« Je ne suis pas *musical.* » Telle est la réponse que nous faisait un Allemand avec qui nous causions de Richard Wagner, dont il ne savait goûter que les poèmes. *Musical,* dans la langue allemande, s'applique aux choses et aux hommes. — Une variation dans le suffixe, et il n'en fallait point davantage pour dissiper l'ambiguïté ! — Encore est-il que le terme *musicalisch* comporte les deux sens. Chez nous, *musical* ne se dit que des choses. Quand on parle des hommes, *musicien* est de rigueur. On est « musicien » si l'on est Bach ou si l'on est Vieuxtemps, compositeur ou virtuose ; si l'on est Alfred Ernst, un critique, ou Catulle Mendès, un critique amateur, un amateur artiste, capable d'émotions musicales intenses et profondes, on ne peut plus habile à les décrire, au besoin même à les justifier. On pourrait, en France, prétendre à une certaine renommée de « bon musicien » sans savoir lire un texte de musique, sans avoir jamais touché d'aucun instrument.

— C'est là une singulière équivoque et il n'en est pas de pire ! — C'est là une équivoque, et il n'en est pas de plus significative. Car s'il y avait promotion de l'amateur ou du critique au virtuose ou au compositeur, l'attribution d'un même

vocable se justifierait par cette promotion même. Elle serait le signe d'une même origine psychologique.

Au point de civilisation esthétique qu'il nous a été donné d'atteindre, les facultés d'invention musicale, celles dont fait preuve le compositeur du temps présent, ne s'éveillent pas les premières. Avant d'imaginer des formes sonores, on prend plaisir à celles que d'autres imaginèrent avant nous. Le plaisir qu'elles nous donnent est-il assez grand pour nous en faire souhaiter le retour? nous cherchons à le reproduire en jouant ou en chantant. Plus tard, à force de jouer ou de chanter, nous y prenons goût; nous aimons non seulement à chanter ou à exécuter les œuvres qui nous plaisent, mais nous nous plaisons à chanter avec âme, « avec expression », à jouer d'une manière élégante et correcte. Et c'est ainsi que d'amateur on devient exécutant, et qu'une fois bon exécutant, on aspire à une renommée de virtuose. Maintenant, que notre virtuose futur fasse sa rhétorique, qu'il entre dans une classe de composition musicale, peut-être il en sortira conscient d'une faculté d'inventer dont il lui tardera de satisfaire les impatiences et de régler l'essor. C'est ainsi que, le plus souvent, les choses se passent. N'est-il pas naturel d'aller de l'audition à l'admiration, de celle-ci à l'interprétation des œuvres admirées, puis de la virtuosité à l'invention?

Naturel, sans doute: que l'art de composer suppose celui d'admirer — si toutefois un tel art existe — on peut en avoir plus que des commencements de preuve. Mozart, tout enfant, improvisait. En lui le virtuose et le compositeur se révélaient presque simultanément. Toutefois, la simultanéité n'est ici qu'apparente. Les improvisations de Mozart trahissaient l'influence de l'atmosphère musicale ambiante: il avait conscience d'inventer, parce qu'il ne se souvenait point d'avoir antérieurement perçu les formes musicales dessinées par le mouvement de ses doigts. Et de fait, il n'en avait jamais appréhendé d'exactement pareilles. Il en avait toutefois perçu d'analogues: inventer, ce fut toujours imiter à distance. Donc, Mozart avait eu des modèles. Tout de même qu'aucun poète n'écrit en vers, qui n'ait jamais lu ni entendu d'autre poète, pour avoir fait son apprentissage d'inventeur à l'insu

des autres et surtout de lui-même, Mozart n'en a pas moins fait cet apprentissage. Avec quel art il savait écouter ! Et quand il lui arrivait d'écouter un chef-d'œuvre, la puissance de l'admiration était en lui si féconde, qu'elle fixait le chef-d'œuvre dans la mémoire de l'enfant. Enfant précoce, si jamais il en fut, Mozart, néanmoins, se conformait à la règle commune. Il était, successivement, amateur, exécutant, virtuose, inventeur. Mozart a donc franchi les étapes nécessaires. Il est admirable qu'il les ait franchies, rapide comme le Petit-Poucet une fois chaussées les bottes de l'ogre. Il ne pouvait éviter de les franchir.

L'un des premiers par le génie, Mozart est l'un des plus récents par la naissance. Des siècles d'invention musicale ont dû s'écouler avant que fût possible l'*Ave verum corpus* ou le *Lacrymosa* du *Requiem*. Le nombre de ces siècles, si grand qu'on le suppose, ne saurait, quand même, aller à l'infini. Si le monde a commencé, l'homme, vraisemblablement, n'a commencé d'être que longtemps après le monde. Et c'est l'homme qui a inventé la musique. On est même enclin à conjecturer que la musique naquit avant les autres arts. Il n'est, d'ailleurs, pas impossible que l'art du chant ait précédé celui de la parole. Pour parler il faut penser, ce qui demande toujours un peu d'effort. Pour chanter, on s'en passe. Mais pour chanter, ce qui s'appelle chanter, il faut faire plus qu'imiter les bruits de la nature. Il faut accroître à ce que la nature met à notre disposition, et cela n'a point lieu du premier coup. La musique ne saurait être une improvisation du génie humain.

II

Si l'on essayait de se demander comment une telle invention s'est produite, on s'exposerait, la chose n'est que trop certaine, à des affirmations dénuées de toute vérification possible. On risquerait d'avoir tort neuf fois sur dix, et si, la dixième fois, on tombait juste, on mettrait dans le mille à l'aveuglette

et l'on ignorerait toujours que l'on a gagné. Risquons l'aventure quand même. Au cas où nous serions assez heureux pour obtenir une solution vraisemblable, nous n'aurions pas à plaindre notre peine. Un peu plus de lumière en rejaillirait sur le présent objet de nos recherches.

Souvenons-nous du jeune héros de la *Trilogie* wagnérienne. A l'acte deuxième de la « journée » qui porte son nom, Siegfried est assis au pied d'un tilleul. Le jour se lève. Peu à peu, dans toute l'étendue de la forêt, un concert immense et doux frissonne. Siegfried voudrait revivre son enfance. Il songe à ses parents, surtout à sa mère, et un rêve de tendresse l'envahit... Voici qu'un chant d'oiseau, sur l'harmonieux murmure de la forêt se détache. Siegfried entend une voix dont il voudrait surprendre le langage. Gauchement, il fait effort pour répondre à la voix entendue. On dirait qu'il veut créer la musique en reproduisant les bruits de la nature. Il voudrait exciter en lui des images sonores calquées sur les perceptions qui enchantent son oreille..., et il en est réduit à entonner une fanfare sur son cor d'argent.

Je ne garantirai point que Richard Wagner ait voulu, en cet endroit de son œuvre, nous donner un enseignement par le mythe. Il me semble pourtant que celui qui voudrait, à tout prix, en dégager un symbole psychologique, y réussirait sans trop d'effort. L'imagination de Richard Wagner eût-elle rien trouvé de mieux, s'il lui avait plu de décourager ceux qui, à l'exemple du fils de Sieglinde, se figurent que, pour inventer la musique, il aurait suffi à l'homme de copier le chant de l'oiseau? Certes, les choses ont dû aller moins vite. A supposer que l'homme ait inventé la musique sous la poussée d'un désir d'imitation, rien que pour traduire en musique humaine les vocalises des oiseaux chanteurs, un homme a dû recourir aux ressources d'une science et d'une habileté techniques où il n'a pas encore trouvé d'égal. L'homme dont je parle n'est autre que Richard Wagner lui-même. Ce qu'il a fallu de siècles de civilisation musicale pour exceller dans la notation des chants d'oiseau, en feignant de se tenir aussi près que possible du chant naturel, — comme si Richard Wagner n'avait fait que séparer par des intervalles rigoureusement chromatiques ou

diatoniques chacun des sons entendus ou discernés, — tout ce qu'une telle réussite suppose d'efforts, si l'on songe, qu'aux efforts du maître contemporain s'ajoutent ceux des maîtres antérieurs; tout cela, certes, nous détourne de chercher, dans les mille voix de l'air, l'origine de ces mélodies que le musicien semble avoir tirées d'une source cachée au plus profond de lui-même.

Et cependant, l'âme de l'homme est à elle-même trop intérieure pour nous permettre de croire qu'elle seule fournisse au musicien la matière de ses inspirations. Pas plus là qu'ailleurs, l'homme ne crée de toutes pièces. Paul Janet, trop sagace pour s'exagérer la capacité de l'invention humaine, s'étonnait de l'invention musicale. Il avait beau répudier le miracle en psychologie, vainement il s'évertuait à réduire ce qu'une telle invention offre de miraculeux. Où chercher la matière dont la musique est faite? Dans l'âme? Impossible. Il se peut que cette matière symbolise l'immatériel. Si elle le symbolise, c'est donc qu'elle le matérialise. « Une âme sonore » : je viens de rapprocher deux termes assez fréquemment unis. On se trompe apparemment à se figurer qu'ils ne signifient rien. Encore est-il que pour leur prêter un sens acceptable, il faut aller chercher loin, bien loin du sens littéral. En effet, l'âme — par définition ou convention — n'ayant rien de commun avec la matière, ne saurait participer en rien de la forme, pas même de la forme sonore. Et si la source de la musique veut être cherchée hors de l'âme, c'est visiblement dans la nature qu'elle veut être cherchée.

Il n'en reste pas moins que la musique a dû être créée par l'homme. Ni le cri de l'homme, ni le chant de l'oiseau n'ont rien d'absolument musical. Les sons émis par le gosier des oiseaux chanteurs tendent vers le son musical sans parvenir à le rejoindre. Ils ne sauraient être figurés graphiquement tels que notre oreille les enregistre. Ils manquent de pureté. Ils sont faits d'un je ne sais quel mélange dont la discordance, si faible soit-elle, n'échappe guère à notre attention. Le chant de l'oiseau peut être dit mélodieux, il n'est vraiment pas mélodique.

Si de l'oiseau nous passons à l'homme, essayons de nous

le représenter au moment où l'excès de la douleur lui arrache des cris. Il fait entendre des sons de hauteur croissante ou décroissante. La plainte humaine monte ou descend à la manière d'une ligne qui, tantôt s'abrège, et tantôt s'allonge sans apparence d'intervalle ou de discontinuité. Or, il n'en est point de la gamme des sons comme de la soi-disant gamme des couleurs, où l'on passe insensiblement du rouge le plus vif à l'extrême violet. Dans la gamme des sons, la seule véritable d'ailleurs, on enjambe, pour ainsi parler, de l'*ut* au degré supérieur *ré*, ou même de l'*ut* naturel à l'*ut* dièse. La nature, dans l'arc-en-ciel fournit à l'œil humain la gamme des couleurs. La gamme des sons, au contraire, est l'œuvre de la sensibilité de l'homme qui l'imagina pour sa propre jouissance, par la substitution de l'échelle au plan incliné. Et c'est par où la musique confine à la mathématique, et le son musical au nombre, quantité discrète.

— Platon, nous dit Aristote, dérivait le monde de deux principes, l'Unité, d'une part, ou l'Idée, selon toute vraisemblance, et, de l'autre, « la Dyade indéfinie du petit et du grand », c'est-à-dire la matière. Pareillement, nous dirions que le monde des sons musicaux, dérive, lui aussi, de deux principes, le Nombre, d'une part, et de l'autre « la Dyade infinie de l'aigu et du grave ». Cette dyade n'est autre que le « plan incliné » dont sortira la gamme, par la formation d'intervalles, autrement dit par sa division en parties proportionnelles, c'est-à-dire encore par l'intervention du nombre. La dyade dont parle Aristote n'a peut-être jamais eu qu'une existence problématique. Celle dont nous parlons, n'est rien moins qu'une chimère. Nous la trouvons en nous, dans notre organe vocal. Parler, crier, c'est se mouvoir sur la Dyade indéfinie de l'aigu et du grave. Matière commune au chant et à la parole, cette dyade, sans laquelle l'homme ne chanterait ni ne parlerait, est l'œuvre de la nature. Voici maintenant où l'œuvre de l'homme commence.

Observez l'enfant au berceau, dans les moments où la souffrance fait trêve et où l'appétit se tait. Il joue avec son organe vocal. Les sons glissent les uns dans les autres, en une mêlée confuse. Par hasard et par intervalle, un son juste

se fait entendre. L'enfant y prête l'oreille. Il le distingue, chaque fois que spontanément et involontairement il le produit. Bientôt, aidé de la double mémoire auditive et tactile, il produira des successions sonores intentionnellement, sinon toujours réellement justes. Alors il chantera, au sens propre du terme. Et qu'aura-t-il fait pour y parvenir? Ce que nous avons dit: rien d'autre. Il n'en aura pas moins divisé en parties proportionnelles la Dyade indéfinie du grave et de l'aigu.

Aussi bien, c'est là une opération des plus fréquentes et dont l'habitude s'impose à tout aspirant violoniste. Chaque corde de violon n'est-elle pas un exemplaire de notre dyade? Elle n'est donc, cette dyade, ni si mystérieuse, ni si métaphysique qu'il y paraissait tout d'abord. Elle n'est pas non plus invérifiable, ainsi que tout d'abord on l'aurait pu craindre, notre hypothèse sur les origines de la musique, puisque l'invention de l'échelle sonore, dont l'honneur revient aux ancêtres de la famille humaine, toute transmissible qu'elle soit, se renouvelle, ou très peu s'en faut, en chacun de nous. Il est des enfants qui ont besoin d'un maître à chanter. C'est qu'ils ont l'oreille fausse et qu'ils sont inaptes à discipliner leurs cordes vocales. D'autres arrivent à chanter sans maître, même si l'on ne chante pas, même si l'on chante faux autour d'eux. Ceux-là, véritablement, inventent la musique. Ils font, ni plus ni moins, ce qu'ont fait nos premiers ancêtres, au temps où le travail musical n'était pas encore divisé.

III

Ainsi, dans l'humanité primitive, non pas avant les civilisations, mais dès les civilisations les plus anciennes, l'exécutant et l'inventeur ne faisaient qu'un. Ajoutons — et ceci importe au premier chef — que les premiers virtuoses durent, pour devenir tels, s'éprendre de leurs premiers essais d'improvisations. Ils ont improvisé, ils ont admiré. Puis, afin d'admirer encore, ils ont improvisé de nouveau; et afin d'admirer

davantage, ils ont recommencé en améliorant. D'autres voix chantèrent à leur suite. Ont-elles chanté ce qu'ils chantaient? Pas toujours, assez souvent peut-être. Imiter coûte généralement moins de peine qu'inventer. Cependant il est possible qu'un peu d'invention se soit mêlé à l'imitation. On invente chaque fois que l'on copie de travers. Au surplus, il n'est pas toujours facile de fixer dans sa mémoire tous les détails d'un chant. Les premiers dessinateurs qui ont copié la nature excellèrent à la dénaturer. On inclinerait, dès lors, à croire que les premiers imitateurs des premiers virtuoses ne surent pas toujours écouter assez bien pour reproduire littéralement.

Il semble que les premiers chanteurs, en se faisant entendre, aient créé autour d'eux une sorte d'atmosphère musicale, matière d'inventions futures. A ce point de vue, depuis qu'il est des hommes, les choses ont pu se compliquer. Il est inadmissible qu'elles aient changé du tout au tout. Or si nous sommes attentifs aux faits de l'histoire musicale, nous ne pouvons en méconnaître la suite, et que l'influence des générations descendantes se fait, toujours à quelque degré, sentir sur les générations qui montent. Mozart, volé par des saltimbanques comme la Mignon de Gœthe, se serait, tôt ou tard, révélé compositeur. Mais au lieu d'improviser des sonatines, il eût composé des thèmes de chanson ou de danse. Peut être eût-il déployé un effort d'invention considérable. Cet effort se serait perdu. On l'eût montré comme un prodige. Mais ses miracles d'invention musicale n'auraient point fait brèche dans l'histoire. Dans n'importe quel milieu, Mozart eût vraisemblablement inventé. Il n'eût jamais été le Mozart que l'on sait, s'il n'avait eu le don de comprendre le style des maîtres de son temps, de s'en assimiler, en inventant à son tour, les formules génératrices et, par ce moyen, d'enrichir la langue musicale de son siècle, en la parlant comme nul, avant lui, ne l'avait parlée. Mais les conditions du génie musical sont, chez les peuples modernes, ce qu'elles n'étaient pas, ce qu'elles ne pouvaient être dans les temps anciens. Le génie, ce qu'on appelle le génie au sens propre du terme, courait alors les chemins. Tout ce qui était musicien, en avait. Lombroso soutient que le criminel de nos jours est un

revenant des âges préhistoriques, qui, né soixante ou quatre-vingts siècles plus tôt, eût fait, par l'énergie de ses instincts indomptables, l'admiration des hommes d'alors. Ils ne sont point râres non plus, les enfants chez qui l'on surprend des traces d'un génie musical rudimentaire consistant à chanter d'imagination. Ils ont du génie, ces enfants, n'en ayons doute. Et nul ne les admire, car ils sont en retard de plusieurs siècles. Nés dans un monde plus jeune, ils seraient morts célèbres. Leurs aptitudes auraient trouvé, pour s'y épanouir, un milieu favorable. Ce milieu n'étant plus, leurs aptitudes avortent ou même s'ignorent.

Serait-ce qu'en musique — ailleurs aussi peut-être — l'invention n'a jamais de prix par elle seule? Encore que les facultés d'invention s'opposent aux facultés d'assimilation, là où celles-ci manquent à régler les premières et à les orienter, s'il est faux de prétendre que l'invention soit nulle, on peut assurer qu'elle est stérile. Il semble assez souvent, en effet, que le signe, ou plutôt l'un des signes du génie dans l'art soit l'intelligence, disons mieux, le pressentiment des conditions du succès. On se rappelle le « Numa Roumestan » d'Alphonse Daudet et les aventures de son tambourinaire. Avait-il du génie ce tambourinaire? Dans le pays de Mireille, assurément il en avait, « ce fier paysan de la vallée du Rhône ». Même il faisait pleurer le ministre. Sur les rives de la Seine, il fera rire. Et les railleries parisiennes seront aussi franches que les enthousiasmes des gens d'Arles. — Il n'avait décidément pas de génie, ce tambourinaire? — Pas à Paris, où il parlait une langue musicale étrangère, donc inintelligible [1].

Les « Maîtres Sonneurs » de George Sand, auraient eu, eux aussi, le sort du Valmajour si, pour se faire entendre à Paris, ils avaient quitté le pays où « la plaine chante en majeur et la montagne en mineur ». Les Parisiens auraient de très bonne foi, jugé ces « sonneries » bonnes, tout au plus, à mener paître les chèvres. George Sand eut raison, quand même, d'y trouver du génie. Mais pour découvrir ce génie-là, il fallait être, ou du pays des Maîtres Sonneurs, ce qu'était George

1. Remplacez Valmajour par Richard Wagner, Provence par Allemagne, et vous aurez une histoire vraie.

Sand, ou de la race de ces musiciens amateurs qui, à force d'intelligence et d'habileté naturelle dans la mise au point de leur intelligence musicale, réussissent à aimer tout ce qui est ou fut aimable, en quelque temps ou en quelque lieu qu'il soit éclos.

En basse Bretagne, des maîtres sonneurs florissaient naguère. C'étaient les joueurs de « biniou ». Quand ils ne sonnaient pas les airs du pays natal, ils improvisaient. Et ils improvisaient des mélodies à rendre muets d'admiration Gaud, Yann et « mon frère Yves ». Le Corentin du *Pardon de Ploërmel,* dont les phrases « sonnées » se plient si docilement aux harmonies de Meyerbeer, n'a certainement pas le génie d'invention de Mathurin, le célèbre sonneur aveugle. Mathurin n'a jamais sonné qu'en vue des plages de l'Océan. Né en Bretagne, il n'en est jamais sorti. Ce que son génie d'improvisateur eût perdu si, par un malheureux hasard, quelqu'artiste parisien se fût avisé de le mener à Paris faire ses classes de musique, nul ne le saurait dire ; car ce qu'une sorte d'instinct réalise, il n'est jamais sûr que la réflexion parvienne à s'en rendre maîtresse. Et nous sommes d'un temps où l'instinct musical, réduit à lui-même, ne fait plus de miracles. Ainsi, plus le goût musical s'affine, plus l'idée de génie musical et la définition que l'on essaierait d'en donner se compliquent.

Avis aux éducateurs et aux maîtres de piano. Qu'ils se gardent d'encourager les improvisations de leurs élèves et qu'ils tiennent les parents en garde contre la tentation de les admirer ! Il n'est point rare, à l'âge où l'on joue des « airs de méthode », que l'on sache trouver sur le piano des phrases de son crû. Il n'est point rare que ce talent s'en aille comme il était venu, à l'âge où l'on aborde les œuvres des grands maîtres. Ces grands maîtres ont rempli le cerveau de l'enfant d'images sonores nouvelles, et qui ont mis en fuite les images anciennes. Pourquoi ? Parce qu'elles étaient de nature différente, et que le degré de cette différence rendait toute cohabitation impossible. Et leur degré de complexité déconcertait à l'avance tout essai d'imitation lointaine.

Insistons encore. Voici un enfant qui « trouve » sur le piano

des airs entendus « à la musique » un jour de concert militaire. On s'écrie dans sa famille : « Quel musicien il fera un jour! » Et vite on lui fait apprendre ses notes. Et vite on le met à même de lire correctement, portée par portée, les textes les plus faciles de Mozart, de Clementi ou d'Haydn. Il n'en faut peut-être pas davantage pour éteindre son aptitude à jouer de mémoire et paralyser, jusqu'à leur presque disparition, les aptitudes naissantes. Dira-t-on que ces aptitudes étaient rebelles à toute discipline, incapables de croître passé certaines bornes? Peut-être les choses sont-elles allées moins simplement. Mais cela ne change rien, ni au résultat, ni à notre jugement sur l'insuffisante plasticité des aptitudes. La mémoire qui permet de retenir des phrases musicales est auditive. Celle qui permet de jouer par cœur des morceaux appris est ou peut être visuelle. Rien n'empêche d'admettre que le conflit des deux mémoires se soit terminé chez notre enfant par la défaite de la mémoire auditive. Libre, dès lors, à qui voudra, d'en conclure que cette mémoire était « nouée ».

S'il nous plaisait de multiplier les exemples de ce genre, et qui sont de véritables cas d'avortement, on s'apercevrait qu'ils se produisent alors que les facultés d'invention devancent celles que l'habitude ou l'éducation cultive et développe. Les musiciens des temps primitifs étaient-ils mieux doués que nos petits prodiges, avortés par je ne sais quelle disgrâce ou distraction de la Providence? Nous ne le pensons point. Mais le caractère primitif des temps où ils vécurent les dispensait d'un long apprentissage. Ils n'avaient qu'à s'écouter chanter pour se complaire et pour charmer même les plus difficiles. Le Tityre des *Bucoliques* virgiliennes compose sur ses chalumeaux des mélodies à ravir la belle Amaryllis. J'ignore s'ils ont du goût l'un et l'autre. Il faut bien, dira-t-on, qu'Amaryllis ait son goût, puisque les airs de Tityre lui plaisent plus que ceux des autres pâtres. Toujours est-il que si ce goût était affaire d'éducation, cette éducation se passait de maître, et restait, en grande partie, affaire d'accoutumance automatique.

Les faits qui viennent d'être rassemblés et les réflexions qui les accompagnent nous montrent, avec assez d'évidence,

que l'ordre suivant lequel se développent les dispositions et les facultés musicales de l'homme est loin d'être invariable. Au temps où nous sommes, et où l'éducation de soi-même par soi-même ne peut, décidément, produire rien de durable, on ne s'improvise pas musicien. Que l'on ait la tête riche d'images sonores, il ne suffit pas, pour mériter le renom de compositeur, de solidifier en quelque sorte ces images, et de les transformer en perceptions accessibles à toute oreille humaine. Il faut que ces images sonores, une fois réalisées, soient capables d'éveiller des échos. Il faut qu'elles se meuvent à l'aise dans l'atmosphère environnante. Il faut que nos inventions ne jurent pas avec celles de nos contemporains ou de nos prédécesseurs de la veille. Bref, il faut que nous parlions la langue du pays et du jour. Et cela suppose que nous l'avons apprise : car nul ne la parle en naissant. Nos idées auront beau être neuves, elles ne seront jugées telles, et elles ne pénétreront dans les esprits, qu'à travers la langue qui leur est familière. Nous avons donc beaucoup à faire : d'abord, comprendre cette langue ; puis la parler en nous exerçant à l'intelligence des idées dont cette langue est le véhicule le plus ordinaire ; enfin, après nous être accoutumés à l'expression des idées d'autrui, nous pourrons, mais seulement alors, exprimer les nôtres, si nous en avons à nous. Décidément nous ne sommes plus au temps fabuleux où Orphée charmait les hommes et, au besoin, les divinités du Styx. Nous ne sommes même plus aux temps historiques où, chantant et dansant devant l'arche sacrée, en s'accompagnant de la harpe, le roi David, improvisait, du même élan d'enthousiasme, ses vers et leur mélodie, ses rythmes et ses accords, où toutes les facultés musicales jaillissaient simultanément. Les choses suivent aujourd'hui une marche plus lente. La grâce du ciel ne suffit plus à créer le bon musicien. Une science, dont les lois, arrivées à leur pleine conscience, se sont traduites en règles, oblige le compositeur futur à faire œuvre d'architecte, à coordonner ses inspirations, à en discerner les moments, à en situer les détails. Le mot d'inventeur même est devenu impropre : car on n'invente plus, on *compose*.

IV

L'art de composer suppose le goût, on peut même souvent aller jusqu'à dire : la passion de la musique. La réciproque est vraie quelquefois. Une passion peut devenir féconde à force de durer. Tous ou presque tous les grands maîtres ont été des passionnés de chefs-d'œuvre, avant de produire des chefs-d'œuvre à leur tour. Mais la passion est assez exclusive. Elle exclut d'ordinaire, non point assurément, la faculté d'admirer les œuvres belles, à tout le moins, la faculté de distribuer et de graduer équitablement ses sympathies esthétiques. La passion ne discute guère ; elle décide, elle conclut. Rarement elle délibère ou raisonne. Et c'est pourquoi les meilleurs juges en matière musicale ne sont pas toujours les musiciens compositeurs.

Inversement, il peut advenir que les dons de l'amateur, là où ils s'aiguisent, ne s'exaltent point sans mettre en péril les facultés d'invention. Il est, très certainement, un genre de dilettantisme qui chasserait le génie naissant, s'il n'était permis de penser, que là où ce dilettantisme règne, l'absence de génie en a rendu la souveraineté possible. Après tout, serait-il inexact de soutenir qu'en musique, de même qu'en littérature, en poésie, en peinture, la condition de l'amateur est une condition nomade? que l'amateur est, presque toujours, en loyer chez les autres? que l'impersonnalité en est le caractère? Ce n'est pas, croyons-nous, que l'amateur soit incapable de juger personnellement. L'impersonnalité dont il s'agit ici est celle de l'imagination. Ceux qui savent s'en affranchir sont les artistes véritables. Les autres sont les amateurs, gens nés gourmets, contraints à consommer sans jamais produire. Ici comme ailleurs, l'opposition du producteur et du consommateur existe. Elle n'est cependant pas irréductible. A se sentir ému fortement et profondément par la beauté d'une œuvre, on sent fermenter en soi le désir d'en faire naître une autre, non pas seulement pour s'élever au rang de créateur, mais

pour se procurer des émotions que l'on présume devoir être plus fortes, étant plus intimes. Berlioz vient presque d'atteindre les sommets de l'admiration. Il s'est remémoré une des plus tendres et des plus chastes inspirations de Beethoven qui, d'ailleurs, n'en eut jamais que de chastes, et il écrit dans ses *Lettres intimes* : « J'ai pleuré toutes les larmes de mon âme en écoutant ces sourires sonores comme les anges seuls en doivent laisser rayonner. Croyez-moi, chers amis, l'être qui écrivit une telle merveille d'inspiration n'était pas un homme. L'archange Michel chante ainsi quand il rêve en contemplant les mondes debout au seuil de l'empyrée. Oh ! ne pouvoir tenir là sous ma main un orchestre et me chanter ce poème archangélique !... » Il s'agit de l'*adagio* de la *Symphonie* en *si bémol*. L'enthousiasme de Berlioz pour ses œuvres propres n'est pas moins ardent. Le pressentiment des beautés qu'il prépare, le souvenir de celles qu'il a déjà réalisées, le jettent dans de véritables crises d'amour de soi. Si l'on divisait les caractères des hommes en caractères comiques et en caractères tragiques, d'après leur manière de prendre les choses (et il est au moins deux manières de les prendre), on dirait, inévitablement, de Berlioz, qu'il est né tragique. Il excelle à souffrir des hommes et des choses. Et il paraît bien que nul, plus que lui, n'ait été habile à faire souffrir. Dans le beau, c'est au sublime qu'il s'attache, dans le sublime, à l'effrayant. Écoutons-le parler de son *Ouverture* des *Francs Juges* : « Le jour du concert, cette introduction a produit un effet de *stupeur* et d'*épouvante* qui est difficile à décrire : je me trouvais à côté du timbalier qui, me tenant un bras qu'il serrait de toutes ses forces, ne pouvait s'empêcher de crier *convulsivement* à divers intervalles : — C'est superbe !... c'est sublime, mon cher !... c'est effrayant, il y a de quoi en perdre la tête... De mon autre bras, je me tenais une touffe de cheveux que je tirais avec rage ; j'aurais voulu pouvoir m'écrier, oubliant que c'était de moi : Que c'est *monstrueux*, colossal, horrible ! » Et Berlioz lui-même souligne « monstrueux ». Et quand on n'est point Berlioz, on ne peut s'empêcher d'en sourire. L'excès d'une telle sensibilité touche en effet au ridicule si ce n'est,

plus vraisemblablement, au cas pathologique. Berlioz fut à la fois, pourtant, l'un des plus écoutés parmi les juges des œuvres musicales [1] et le plus grand des musiciens français du siècle. A ceux qui, goûtant médiocrement sa musique, lui auraient objecté qu'entre la profession de critique et le métier de musicien il faut choisir, que l'une et l'autre ne sauraient aller de pair, Berlioz aurait répondu qu'en lui le critique et le compositeur s'étaient prêté une mutuelle assistance; et la raison, c'est que l'intelligence du critique se laissait guider par la ferveur et la sincérité de l'admiration.

Aussi bien, le cas de Berlioz, loin d'aller contre notre opinion, la confirme. Notre opinion est qu'on peut être un amateur passionné du beau musical et, par l'intensité de l'admiration, s'élever jusqu'à la production féconde, originale, sublime. Elle est encore que la culture méthodique du goût et du discernement critique coexiste rarement avec la faculté d'inventer. Or il n'est pas certain que ce goût et ce discernement critique n'aient jamais rien laissé à désirer chez Berlioz. Il eut ses heures [2] d'antipathie implacable et d'admiration excessive. Il ne sut pas toujours mesurer la distance du simple agréable au véritablement médiocre. Ne lui est-il pas arrivé, d'autre part, de louer, en Félicien David, un génie presque égal au sien? Si original que soit le *Désert*, il ne l'est, peut-être, qu'à force d'exotisme. C'est une œuvre de la plus haute distinction. Berlioz y voyait une œuvre sublime.

Un bon amateur et un parfait juge ne se passent certes point d'une sensibilité délicate et, selon les circonstances, finement ou profondément vibrante. Ils ne sont point nécessairement de la race des « sensitifs », ce qu'était indiscutablement l'auteur d'*A Travers Chants* et de la *Damnation de Faust*. Quand une chaussure allait à son pied, nul, mieux que lui, ne la portait, ne la faisait valoir. Etait-elle trop grande

1. Il ne fut pas toujours impartial. Il manqua trop souvent de mesure, mais il eut très souvent raison. Sa critique des *Huguenots*, par exemple, est des plus justes et des plus étudiées. Il n'y admire pas tout en bloc. Il y distingue du mauvais, du meilleur, du bon et du beau, ce qui est d'un vrai *critique*.

2. Ses « heures »; nous l'avouons sans réticence, mais nous ne disons rien de plus. S'il n'aima point assez Mozart, par exemple, il en admirait sans réserve l'*Ave Verum*, un de ses chefs-d'œuvre.

ou trop petite, il grimaçait, et le mécontentement allait jusqu'au malaise. Il était le critique journalier par excellence, feuilletoniste de tout premier ordre, chroniqueur sans pareil. Il a pu, quand même, se rencontrer des amateurs dénués d'imagination, dont la clairvoyance a surpassé la sienne.

C'est donc une chose jugée. En un temps comme le nôtre, où le progrès des aptitudes a pour effet inévitable leur spécialisation, quand il n'en est pas lui-même un effet — et où la spécialisation a pour résultat l'opposition des caractères spécifiques, — il n'est pas inévitable que les dons du musicien amateur soient fatals aux facultés créatrices; mais ils peuvent le devenir. Tout dépend des cas, ce qui ne veut pas dire que tout dépende du hasard. On peut craindre, et c'est une opinion assez fondée, que l'excès du dilettantisme empêche la création. Le dilettantisme entretient la paresse. Ce n'est même pas assez dire. Il a besoin d'oisiveté, car il lui faut beaucoup de temps pour tout voir, tout distinguer, tout juger, et il n'a jamais fini de tout voir. Le parfait dilettante est un oisif qui a des yeux de myope. Quand on est fait ainsi, on ne crée pas.

Mais, s'il est une manière d'aiguiser en nous le sens musical, de l'affiner en le rapetissant, et surtout en rapetissant les objets ou les œuvres auxquelles on l'applique, il est une autre manière d'écouter et de sentir. Celle-ci doit plus à la nature et moins à l'exercice. Elle ne se prête guère à l'analyse. Peut-être en aurons-nous dit l'essentiel quand nous aurons dit qu'elle est, à la bien prendre, l'exact contre-pied de l'autre. Ceux qui sentent de cette manière peuvent avoir leurs crises et presque leurs rages d'admiration. Ils ont aussi, selon les conjonctures, leurs accès d'admiration à rebours. Ils plongent dans les abîmes quand ils ne sont pas ravis aux plus hauts sommets. Ils ont la sensibilité vertigineuse; mais la rupture de l'équilibre émotif n'est-elle pas une condition essentielle à la production féconde?

On le voit, le mot « amateur » est un mot riche de sens, et, par là même, riche d'équivoques. Il est, en matière musicale, des amateurs de plus d'une, et même de beaucoup plus de deux espèces. La psychologie du musicien amateur tient des surprises en réserve pour le divertissement ou l'embarras de

ceux qui l'aborderont un jour. Toutefois, puisqu'il faut toujours que la diversité, même la plus irréductible, se laisse enfin réduire, nous opposerons, dans le genre amateur, l'espèce où l'on vibre profondément et sincèrement, à celle où l'on se contente de ces chocs infimes, producteurs d'agitations légères, comparables aux rides que fait un peu de brise sur la surface de l'onde. Cette brise-là laisserait les navires immobiles s'ils n'avaient des voiles. Elle laisse ordinairement les imaginations stériles.

Ne disons donc point que le compositeur naît de l'amateur. Ainsi présentée, la thèse n'est ni vraie, ni fausse. La formule en reste imparfaite, et l'on n'en peut décidément rien conclure, si ce n'est que les dons de l'inventeur supposant, avant d'éclore, une période plus ou moins longue d'admiration altruiste, risquent fort d'être tenus en échec par un exercice trop prolongé des facultés critiques. Et ni le cas de Berlioz, ni même le cas de Richard Wagner ne sauraient prouver contre. L'un et l'autre comprenaient fort bien ce qu'ils admiraient, et c'est par où leurs qualités de juge ont pu donner le change. Pour être un vrai critique, il faut être capable d'aimer ou d'admirer à force de comprendre, il faut savoir gouverner ses nerfs et se garer des indiscrétions de sa sensibilité, — et c'est ce que n'ont pas toujours su, ni voulu obtenir d'eux-mêmes, les Hector Berlioz et les Richard Wagner.

V

Il n'y a pas évolution fatale du musicien amateur au musicien compositeur. L'exaltation progressive des qualités essentielles à l'amateur n'a point toujours pour effet nécessaire l'éclosion des facultés créatrices. De plus, et ceci importe, on peut être compositeur de génie et ne pas savoir admirer comme il faut. On peut écrire des chefs-d'œuvre et ne pas savoir reconnaître les chefs-d'œuvre. Le point est acquis, il nous reste à dire ce que nous pensons du musicien virtuose. La virtuosité dispose-t-elle à la création? La réponse sera,

je le crains, comme celle de tout à l'heure, évasive, inévitablement vague, et nous dirons, comme tout à l'heure : « cela dépend des cas ». Mais qu'est-ce qu'un virtuose?

Un virtuose est un exécutant correct et habile. Il est cela nécessairement. S'il n'est que cela, ce n'est pas un virtuose. Tout virtuose véritable est doué, selon nous, d'une sorte de génie personnel qui, outre des qualités de doigts, implique des qualités d'intelligence et d'âme, surtout des qualités d'âme. Un virtuose est un interprète. Mais c'est un interprète personnel qui repense ce qu'a pensé le maître dont il est l'interprète. Il faut pour cela, semble-t-il, des qualités d'intelligence, d'intelligence générale et d'analyse spéciale; d'intelligence générale, parce que l'unité d'un morceau de musique tire en partie son origine de la teinte générale répandue sur l'ensemble. Cette teinte, il faut la trouver et la rendre. Certes, le mot « teinte » est de ceux dont la signification est plus embarrassante à fixer qu'à deviner. Il nous paraît, toutefois, que la teinte d'une œuvre musicale réside dans une complexité d'éléments réfractaires à toute représentation graphique. Les textes musicaux sont comme des statues au moment où le praticien livre le marbre au statuaire. Il reste à faire vivre ce marbre, et il ne suffit pas, pour faire vivre un texte musical, de retrouver, à travers les signes graphiques, les images sonores réalisées et fixées par le compositeur. Ce qu'il faut de plus, c'est, pour achever de rendre ces images vivantes, retrouver et comme recréer en soi l'état d'âme, ou plutôt l'état d'imagination du compositeur, alors qu'il écoutait ce qui se chantait en lui. Cet état est complexe : on dirait d'une ligne aux inflexions innombrables, mais sur la direction de laquelle les caprices de courbure ne sauraient influer. Le virtuose véritable saura deviner ces caprices sans perdre la direction de vue, et c'est pourquoi nous avons dit aussi, « analyse spéciale ».

Les choses étant ce que nous les croyons être, la question se complique. Car, si l'habileté de l'exécutant tient à des qualités dépendant de l'organisation des muscles, puisque les dons du virtuose veulent être puisés à des sources plus profondes et plus intérieures, c'est que le virtuose doit plus à la

nature qu'à l'éducation ou à l'apprentissage. Si l'exécutant n'est pas né virtuose, il aura peut-être un prix au Conservatoire, en raison de ses mérites de prestidigitateur ou de la virtuosité de son maître. Mais le virtuose se retirera de l'exécutant. Et c'est pourquoi l'on a tort, en France, d'attacher trop d'importance au nom du maître dont le virtuose est l'élève. Le virtuose n'a pas de maître. Je me trompe : il en a plusieurs, qui sont les maîtres à l'interprétation desquels il lui a plu de consacrer son talent et son intelligence.

C'est peut-être mal parler que de parler ici d'intelligence. Nous, dont c'est le métier de penser et même de se regarder penser, nous nous figurons volontiers qu'il n'est, pour l'esprit, qu'un seul moyen en vue d'une même fin, que ce qui, en nous, est affaire d'intelligence et de critique, l'est aussi chez les autres. Pour en arriver là où parvient le virtuose, il nous semble, à nous, que tous les efforts de notre intelligence et toute la capacité d'application de notre sens critique n'eussent pas été de trop. C'est là une erreur, presque aussi lourde, à certains égards, que s'il nous arrivait de doter les abeilles du génie mathématique. Elles ont leur instinct qui simule un génie de ce genre, qui fait ce qu'il ferait; mais ce génie leur manque. Et de même, ce que nous ferions, nous, à force de réflexion et d'analyse, ou plutôt — car nous ne le ferions pas, à vrai dire, — ce que nous espérons pouvoir faire grâce à l'étude réfléchie, méditée, approfondie d'un texte, le virtuose, lui, le fait par intuition. Il accomplit des prodiges *d'*intelligence; mais ce n'est point *par* intelligence qu'il les accomplit. Il ne sait ni décomposer ni analyser, mais il sait écouter et entendre, et chaque audition lui est comme une révélation nouvelle. Il ne sait pas ce qu'il voit; mais il le voit et le fait voir. Tout virtuose est un intuitif. Et c'est pourquoi la médiocrité d'intelligence se rencontre si fréquente chez les pianistes et les violonistes, même chez les grands. Ils font penser ceux qui les écoutent, et quand même, ils ne savent point toujours penser.

Ainsi, le bon exécutant fera preuve d'intelligence. Le vrai virtuose, lui, donnera des signes de génialité. Ses interprétations auront toute la valeur d'un commentaire, mais d'un

commentaire synthétique. S'il ajoute à la pensée de celui dont il s'est fait l'interprète, il aura tort, et sa renommée sera justement en péril. S'il l'éclaire et l'approfondit tout ensemble, il rendra bientôt son nom inséparable de celui de son auteur. Quand il s'agit d'un beau drame, celui qui « crée » un beau rôle n'est pas celui qui l'a conçu, et l'ayant conçu, en a écrit les vers ou la prose; c'est l'acteur qui, le premier, joue ce rôle. Les virtuoses de l'art musical sont, eux aussi, des créateurs en ce genre. Et parce qu'ils ont droit à ce beau nom, il leur arrive, tôt ou tard, de justifier ce droit, en transcrivant des œuvres de grand maître. A ce point de vue, une transcription de Richard Wagner, par Liszt, vaut, à bien des égards, une composition originale. Et d'ailleurs, un virtuose tel que Liszt ne pouvait manquer de devenir un compositeur d'assez noble race.

Ainsi le grand virtuose et le compositeur participent l'un de l'autre Mais les grands virtuoses naissent rares. Et ceux qui ont de l'habileté prestidigitatrice l'emportent en nombre sur ceux qui ont de l'âme et de la génialité. Ils aspirent au rôle d'interprète. Ils ne seront jamais que de bons traducteurs. Ici encore un discernement était nécessaire. Et l'on peut regretter à ce propos, que le nom de virtuose soit, au temps où nous sommes, si déplorablement prodigué. Un « merveilleux pianiste », tel que Planté, n'est pas nécessairement un « grand pianiste » tel que nous est, quelquefois, apparu Saint-Saëns, tel qu'il n'eût point manqué de toujours apparaître, si la passion d'inventer et de produire n'avait pas été chez lui la plus forte. De quoi, pour le dire en passant, grâces soient rendues aux Dieux !

VI

Après l'état de virtuose, celui de compositeur est le plus enviable et, de beaucoup, le plus glorieux. On peut y atteindre sans traverser la virtuosité. Richard Wagner se servait du piano. Il avait sa manière à lui de s'en servir, pour préparer

ses partitions, et, une fois ses partitions écrites, pour en donner un avant-goût. On a prétendu qu'il excellait à martyriser un clavier. Très jeune, il avait fait le désespoir de ses maîtres de piano. Berlioz, lui, ne jouait que de la guitare. Mais Saint-Saëns fut organiste. Et s'il n'avait pas été organiste, aurait-il jamais écrit la *Symphonie* en *ut mineur* et *Samson et Dalila ?* Ceci soit dit à l'adresse de ceux qui veulent préserver l'imagination du compositeur en lui évitant les occasions de meubler sa mémoire. Ils prendraient là d'assez inutiles précautions. Une originalité d'invention musicale qu'opprimerait, pour en venir à la supprimer, le souvenir des inventions d'autrui, ne saurait être déplorée. Mais est-on bien sûr qu'inventer, ailleurs qu'en musique et surtout en musique, ne soit pas autre chose qu'une manière de se souvenir? L'inspiration musicale a tout l'air de venir d'on ne sait où. On en conclut qu'elle vient d'en haut. Plusieurs, parmi les musiciens, se le figureraient presque. Ils écrivent, le plus souvent, ce qu'ils n'ont entendu nulle part. Ils ont pourtant entendu l'analogue, mais sans y prendre garde. Seulement après l'avoir entendu, ils ne s'en sont plus inquiétés. L'image-souvenir est descendue tout près des frontières de l'inconscience et là, entrée en contact avec une multiplicité indéfinie d'autres souvenirs primitivement emmagasinés et oubliés, elle a réagi sur leur matière et a subi les effets de leurs réactions. Nous ne prétendons point avoir vu ce que nous venons de dire, ni même l'avoir observé. Toutefois, si nous nous risquons à le dire, c'est parce qu'il faut que les choses se passent à peu près ainsi. Autrement la mélodie descendrait du ciel, et l'on se demanderait alors, pourquoi le céleste inspirateur des musiciens prend toujours la peine de verser dans l'âme des nouveaux venus un peu de l'âme musicale des ancêtres et des contemporains. Malebranche eût dit, peut-être, que c'est pour obéir au principe d'économie. On sait d'ailleurs — ou plutôt on ne le sait pas assez — que Malebranche, chaque fois qu'il mettait Dieu en cause, s'ingéniait à lui épargner le miracle.

Pour conclure notre essai, et en vertu des remarques auxquelles nous avons été conduits par des observations dont

les plus récentes datent d'hier, dont les plus anciennes remontent à près d'un demi-siècle, nous dirons que les fonctions distinctives du « musicien » ne forment pas un tout indécomposable. Elles sont diverses; elles sont multiples, distinctes et, le plus souvent, séparées. Dans la hiérarchie qu'elles forment, les facultés supérieures d'invention et de virtuosité ne peuvent se passer du concours des facultés inférieures. Mais elles ne les exigent point toutes. Et là où elles les impliquent, elles les laissent croître à leur aise, sans les contraindre toujours à excéder la mesure ordinaire. On peut être un très bon violoniste et avoir l'oreille moins parfaitement juste qu'un autre exécutant de moyenne envergure. La finesse d'oreille est une chose. La virtuosité en est une autre. Et la virtuosité peut favoriser l'invention sans pour cela, entraîner fatalement, tôt ou tard, l'éclosion du génie. Quant au génie, volontiers il s'accommode d'elle. Volontiers il s'en passe. Richard Wagner jouait atrocement du piano. Mozart, lui, était virtuose, surtout dans son enfance. A l'âge où il écrivait des chefs-d'œuvre, il n'éprouvait souvent en face des chefs-d'œuvre d'autrui qu'une admiration intermittente. Les fugues de S. Bach l'ennuyaient.

Ainsi les aptitudes musicales forment une échelle. Mais on peut en atteindre le sommet sans faire halte sur tous ses degrés. Telle est la conclusion que les faits nous imposent. Elle est des plus rassurantes. Car, si elle permet à quelques rares privilégiés de pouvoir le plus sans être capable du moins, de tout ce qui passe pour être « le moins », elle autorise les longs espoirs en faveur de ceux qui, nés exécutants médiocres, et sujets, dans leurs jugements de goût, à des écarts regrettables, se sont fait du monde des sons comme une seconde atmosphère hors de laquelle ils se sentent incapables de penser et de vivre.

CHAPITRE PREMIER

L'ACOUSTIQUE PSYCHOLOGIQUE ET LA PSYCHOLOGIE MUSICALE

Depuis plus de vingt ans, M. Stumpf, professeur à l'Université de Berlin, applique la méthode expérimentale objective à ce qu'il appelle la *Tonpsychologie* (littéralement « Psychologie des Sons ») et que nous avons proposé d'appeler « l'Acoustique Psychologique [1] ». Les études qui vont suivre ont un autre objet : la Psychologie Musicale. Qu'est-ce que l'Acoustique Psychologique ? Qu'est-ce que la Psychologie Musicale ?

I

La musique relève à la fois des mathématiques (Pythagore, Platon chez les anciens ; chez les modernes, Descartes, au XIXe siècle, Wronski et le comte Durutte), de la physique et de la physiologie (Helmholtz) ; il n'y a plus lieu d'en renouveler la preuve.

L'œuvre d'Helmholtz, *Théorie physiologique de la Musique*, intéresse à peu près autant les physiciens que les physiologistes. C'est un maître-livre dans la plus noble acception du terme. On peut aller jusqu'à dire que, de ce livre, datent la

1. Cf. l'article publié par nous sous ce titre même dans la *Revue philosophique*, t. XXI, p. 217, 1886.

physique et la physiologie musicales. On ira plus loin. On ne reviendra guère en deçà d'Helmholtz ; la chose est assez improbable.

Partez maintenant des conclusions de ce très beau livre. Allez plus loin dans la même direction, qui est celle du simple au complexe, de l'abstrait au concret : vous aurez vite franchi le seuil de la conscience ; vous aurez rencontré la sensation sonore.

Cette sensation, peut-on la négliger en physiologie ? La négliger, soit. L'omettre, impossible. Si Helmholtz l'avait omise, toute expérience lui eût été interdite. C'est toujours de la sensation qu'il faut inévitablement partir quand on traite du son ou de la lumière. On ne peut éviter de la constater. L'ayant constatée une fois pour toutes, on peut l'oublier, on le doit même, si l'on veut s'appliquer uniquement à l'examen détaillé des conditions qui la font naître et qui sont, principalement, physiques ou physiologiques. Ainsi a fait Helmholtz. Il a étudié la sensation du dehors, si l'on peut ainsi dire. Il a considéré la sensation sonore du point de vue objectif, comme un produit de l'oreille, sans presque s'inquiéter de la conscience qui l'accompagne ou même la constitue. Son sujet ne le comportait pas.

La *Tonpsychologie* ou Acoustique Psychologique a pour matière immédiate, et à peu près exclusive, la sensation sonore. Elle commence où les recherches physiologiques cessent. La *Tonphysiologie* expire au seuil même de la conscience. La *Tonpsychologie* commence au moment où se posent les problèmes psychologiques. Et ces problèmes surgissent au moment où l'on commence à s'interroger sur les modalités de la sensation sonore : sa qualité, par exemple, ou sa hauteur, sa durée, son intensité, son timbre.

En quoi consistent ces interrogations ? Nous les croyons inassignables en genre et en nombre. M. Stumpf leur a déjà consacré près de huit cents pages. Il lui en resterait à écrire à peu près autant, que nous n'en serions guère surpris. On vient de discerner les éléments de la sensation sonore. Ce ne sont point les savants qui les ont discernés. Ils en ont fait séparément l'analyse. Mais ni leur oreille ni leur conscience

psychologique ne diffère de la nôtre. Chacun de nous ne sait-il pas discerner un son grave d'un son aigu ? Chacun de nous ne distingue-t-il pas les degrés de la gamme ? Il peut ignorer comment un son se nomme. Il ne confond pas un *ut* avec un *ré* : autrement il confondrait tous les airs qu'on lui chante. Il est des personnes fréquemment exposées par nature à des confusions de ce genre. Leur nombre est relativement très faible ; ce sont des infirmes.

Et de même, chacun de nous distingue, entre deux sons de même hauteur, le plus fort et le plus faible, le plus bref ou le plus long. De plus, il est assez rare de confondre une voix d'homme avec une voix de femme, le son du trombone avec celui du hautbois. Ces distinctions, spontanées pour la plupart, sont l'œuvre de la conscience. Dès lors, et conformément au lieu commun que l'on sait, il semble que la conscience n'ait rien de plus à faire qu'à constater, qu'elle soit ici, comme partout ailleurs, infaillible. On s'étonne donc, au moins à première vue, des longues recherches de M. Stumpf sur la valeur de ce qu'il appelle les *Sinnes-Urtheile*. Le mot français qui traduit ce mot allemand se trouve dans la *Recherche de la Vérité* où il est parlé des « Jugements de sens ».

Ne nous inquiétons pas de ce que, chez Malebranche, ce terme signifie. Attachons-nous au sens que M. Stumpf lui donne et à sa curieuse analyse des jugements immédiatement consécutifs à la sensation sonore. Une sensation, prise en elle-même, est ce qu'elle est. Toute participation à la vérité ou à l'erreur lui est interdite. Ce que l'on continue d'enseigner sur les « erreurs des sens » à nos élèves de l'enseignement secondaire est généralement exact. Je ne puis pas ne pas voir ce que je vois, ne pas entendre ce que j'entends. Mais si je cherche à exprimer ma sensation par le langage, intérieur ou extérieur, je puis me tromper. — En effet ne nous arrive-t-il pas tous les jours de nous servir de termes inexacts ou impropres ? — Assurément. Mais il ne s'agit pas ici de simples *lapsus* physiologiques. Il s'agit d'erreurs de jugement véritables, et que l'on commet sans le savoir. La sensation sonore enregistrée par la conscience peut être ressentie sans être qualifiée. Pour peu que l'on y réfléchisse, il

n'y a là rien d'anormal. Ne nous arrive-t-il pas de nommer de travers une personne de notre connaissance, non point parce que son nom nous échappe, mais parce que nous la prenons pour une autre ? Ainsi les jugements de constatation qui suivent immédiatement la sensation, jugements tout spontanés, selon l'ordinaire, et que l'on dirait improvisés en nous par la sensation elle-même, ne sont pas toujours vrais.

On s'explique, à la rigueur, qu'on puisse se tromper et prendre, par exemple, un objet ou une personne, pour un autre objet ou pour une personne différente. L'esprit intervient nécessairement chaque fois qu'une multiplicité de sensations est en jeu, et qu'il s'agit d'en faire la synthèse. Les connaissances que l'esprit se procure des personnes ou des choses sont de vraies constructions. Il opère sur une pluralité d'éléments. Il peut, dès lors, les agencer avec inexactitude ou maladresse. L'erreur — et c'est Platon qui paraît bien l'avoir dit avant tous les autres philosophes, — résulte d'un mélange d'idées. Mais quand la matière du jugement est indécomposable, et c'est le cas de la sensation sonore, quand il s'agit de se prononcer sur la hauteur d'un son, l'erreur est assez difficilement explicable. Comment se produit-elle ? Car elle se produit, les enquêtes de M. Carl Stumpf ne laissent prise à aucun doute,

A y regarder de près, tout *Sinnes-Urtheil*, tout « jugement de sens » est un jugement de reconnaissance. Or, il est presque banal de faire observer que tout jugement de reconnaissance implique une comparaison. La sensation actuelle, aussitôt que l'esprit en a reçu le choc, fait éclore une image, et cette image spontanément éclose, ou plutôt spontanément réveillée, devient la matière du jugement. C'est sur elle que l'esprit prononce, alors qu'il se figure prononcer sur la sensation. L'illusion est générale, et assez généralement inévitable. Les choses se passant ainsi, deux cas peuvent se produire. Ou bien l'image est adéquate à la sensation et coïncide à peu près avec elle, d'où le jugement vrai ; ou bien elle ne coïncide pas, elle en est spécifiquement différente, d'où le jugement faux. Et il peut y avoir, ici, jugement faux,

puisque la pluralité d'éléments nécessaire à la naissance de l'erreur, si réduite soit-elle, ne fait point défaut.

Le problème qu'on vient d'examiner est, si jamais il en fut, un problème d'acoustique psychologique. En voici un autre.

Des effets sensationnels d'un caractère, sinon définissable, du moins reconnaissable, sont produits par des consonnances harmoniques. Pourquoi disons-nous « effets sensationnels » au lieu de « sensations »? Précisément parce qu'il y a lieu de se demander si, quand un pianiste frappe simultanément les trois touches *ut, mi, sol*, on éprouve la sensation perçue comme étant unique, ou multiple, ou bien encore multiple dans une unité. Nous avons jadis abordé ce problème à la suite de M. Carl Stumpf. Et sans adopter une solution ferme, nous avons incliné vers la thèse de la sensation unique. Le problème est des plus délicats et du plus haut intérêt pour la psychologie générale. Car il serait au moins étrange que la réponse ne fût point la même, qu'il s'agît soit d'un mélange de sons soit d'une fusion de couleurs. Or, la sensation du vert, par exemple, est bien *sui generis*, et, comme telle, indécomposable. On ne voit pas de raison pour qu'il n'en fût pas ainsi de la sensation sonore *ut-mi-sol*. La conscience, spontanément interrogée, questionnée à brûle-pourpoint, si l'on peut ainsi dire, aura toutes chances, croyons-nous, de se prononcer en faveur de l'unité sensationnelle.

La conscience réfléchie, pourvu qu'elle soit avertie de l'alternative, hésitera, et peut-être l'hésitation se terminera-t-elle par l'affirmation d'une pluralité de sensations simultanément éprouvées, d'une part, immédiatement reconnues et discernées, de l'autre. Un enfant à qui l'on disait un jour qu'on pouvait obtenir une couleur par le mélange de deux autres, se montra fort étonné. Entre les couleurs fondamentales et les couleurs dérivées, la conscience spontanée ne fait pas de différence. Il n'est pas sûr que ces différences échappent à la conscience réfléchie. L'enfant dont je parle, une fois son étonnement dissipé, se laissa interroger sur les couleurs dont le mélange en produisait une troisième. Souvent il répondit juste. Serait-ce, dès lors, que l'attention,

une fois avertie, perçoit, entre certaines couleurs, des affinités précédemment inaperçues ?

Cette fois encore, nous posons le problème sans le résoudre. Ajouterons-nous, peut-être à l'étonnement du lecteur, que notre expérience musicale, ici, nous embarrasse bien plus qu'elle ne nous vient en aide ? Si nous interrogeons notre conscience sur ce qui se passe en elle à chaque audition d'accord parfait, il paraît bien qu'elle perçoive trois sensations et qu'elle en fasse, simultanément, l'analyse et la synthèse. Seulement, à quoi sert d'interroger la conscience sur une sensation, quand elle est prévenue du mode d'excitation qui la fait naître ? A une source d'excitation que l'on sait multiple, n'est-il pas naturel qu'une multiplicité de sensations corresponde ? On le voit : une simple et inoffensive remarque suffit à fausser et, par là même, à rendre suspect le témoignage d'un musicien.

L'observation qui vient d'être faite porte assez loin. Elle va jusqu'à inspirer aux représentants de l'Acoustique psychologique, à l'égard des musiciens de profession, une défiance tout à la fois invincible et salutaire. Ce sont peut-être les musiciens psychologues qui poseront les problèmes. Mais tout appel à l'introspection n'aura de valeur que s'il est contrôlé par l'interrogation d'autrui. Les qualités de pénétration et de profondeur ne serviront guère. Les qualités de flair et de finesse seront précieuses entre toutes. Il y aura des problèmes à poser, problèmes de détail, insignifiants en apparence, négligeables, se dira-t-on tout d'abord, en raison de l'exiguïté des données. Et leur négligence sera une faute. Il y aura des sujets à questionner en s'appliquant à ne pas les avertir des réponses possibles, en les choisissant, comme bien l'on pense, parmi les ignorants ou les ingénus. La méthode de l'Acoustique psychologique est essentiellement interrogative. — Interrogative de soi ou des autres? — Interrogative de soi parmi les autres, c'est-à-dire principalement (pour ne pas dire exclusivement) des autres, lesquels seront invités aux réponses brèves et rapides. Tel un malade à qui le médecin demande où il a mal.

Aussi, dans cette méthode extérieure et objective où la

conscience, inévitablement, joue un rôle, mais où l'introspection proprement dite n'intervient pas, la statistique ne saurait manquer de tenir une grande place. L'Acoustique psychologique est une science de détails et presque d'infiniment petits. Elle n'est pas une science du particulier. Elle est une science où les cas particuliers abondent, et où l'établissement des lois générales exige presque autant de patience que de précautions. C'est donc une science minutieuse : pour y réussir, il faut savoir attendre. Sa matière est le son musical. Elle n'est pas encore la musique.

II

Nous avons d'autant plus insisté sur les beaux travaux de M. Carl Stumpf, en *Tonpsychologie,* que nos recherches, à nous, sont d'un autre ordre et qu'elles exigent une autre méthode.

Nous ne pourrons passer à côté de l'Acoustique psychologique sans aborder rapidement quelques-uns de ses problèmes. Car entre elle et la Psychologie musicale proprement dite, rien ne s'interpose. De l'une à l'autre, le passage est immédiat.

En effet, une mélodie se compose de sons. Mais tandis que l'*Acoustique psychologique* observe ce qui se passe dans la conscience chaque fois qu'une sensation sonore y pénètre, la *Psychologie musicale* s'attache aux effets psychologiques produits ou par une succession d'accords, ou par une suite mélodique.

D'un seul son musical, s'il reste seul, on ne fait pas de la musique. Un son n'a pas de sens, pas plus qu'une syllabe prise au hasard. Une succession de sons peut n'avoir aucun sens. Il ne suffit pas, pour faire de la musique, de juxtaposer des sons. L'enfant qui bat du tambour en mesure en est plus près que le chat du compositeur Scarlatti, le jour où, se promenant sur le clavier de son maître, il y faisait un abominable charivari.

De ce charivari, nous dit-on, serait sortie une fugue, « la

fugue *du Chat* ». Nous ignorons cette fugue. A-t-elle jamais été écrite? Si elle le fut, son origine n'est-elle pas légendaire? Peu nous importe en ce moment. Le problème qui nous occupe n'est pas d'histoire, mais de psychologie Il est de savoir, non pas si Scarlatti a, en fait, extrait une fugue du charivari de son chat, mais si lui, ou tout autre habile compositeur l'aurait pu faire. Et rien n'est moins impossible. Il suffit de corriger la suite des sons entendus, de lui donner une cohésion, une forme, mais une forme, pour ainsi dire, enclose dans la matière primitive, œuvre fortuite des pattes du chat. Ainsi arrive-t-il, parfois, que nous nous emparions d'une suite de sons émis au hasard par un tout jeune enfant, ne parlant pas encore, pour en faire sortir des syllabes distinctes, des mots, ou même des phrases.

N'en disons point davantage. Nous y reviendrons ailleurs. Il suffit, pour l'instant, qu'entre l'objet de l'Acoustique psychologique et celui de la Psychologie musicale une différence se montre. Elle est maintenant visible. Des deux sciences, ou, si l'on craint de paraître trop ambitieux, des deux ordres de recherches, il est assez évident que le second s'appuie sur le premier et lui emprunte une partie de sa matière; une partie seulement, car la Psychologie musicale, pour commencer, peut se passer d'attendre que la « Psychologie des sons » ait dit ses derniers mots. Plus l'Acoustique psychologique s'attarde aux infiniment petits, et en s'y attardant, elle est, nous l'avons dit, tout ce qu'il y a de plus dans son rôle, plus elle s'écarte des frontières qui lui sont communes avec la Psychologie musicale. L'une fait des expériences sur des sensations, l'autre analyse des perceptions. L'une a pour objet l'Oreille, et l'autre, l'Intelligence. Ainsi l'objet de la « Psychologie des sons » est, du point de vue de la conscience, tout ce qu'il y a de plus atomique. Un son, pour l'oreille qui l'enregistre, est un élément d'apparence indécomposable. L'objet de la Psychologie musicale est un ensemble de constructions intellectuelles variables dans leur forme et dans leur complexité, et dont il n'est pas toujours facile de saisir immédiatement l'unité. L'unité dont il est question est-elle de nature exclusivement sensationnelle? La sensation lui fournit une matière à défaut de

laquelle cette unité s'évanouirait. Reste à savoir si l'unité d'une phrase musicale est ou n'est pas comparable à l'unité d'une forme, et si la perception d'une telle forme n'est pas, au premier chef, un acte de l'esprit. Voilà, si je ne me trompe, un problème étranger à la « Psychologie des sons ». Celle-ci ne sort pas de la sphère du pur sensible. C'est à la circonférence de cette sphère qu'on entre dans la Psychologie musicale, c'est à-dire dans l'intelligible, la Psychologie musicale ayant pour objet des faits d'intelligence, de mémoire, d'imagination, d'une part, de l'autre, des faits émotionnels et affectifs liés à ceux qui précèdent.

Elle exige, dès lors, une méthode assez différente de la méthode propre à l'Acoustique psychologique. Elle admet, cela va sans dire, l'interrogation d'autrui. Les enquêtes et les statistiques seraient loin d'y être déplacées. Mais au lieu de s'adresser à des sujets dénués d'expérience musicale, il lui faut interroger, de préférence, des personnes intelligentes, sensibles au plaisir musical, et, de plus, exercées à l'introspection. Enfin, il faut être capable d'interpréter les réponses, ce qui implique l'habitude de s'observer soi-même.

Pour faire de l'Acoustique psychologique, il faut être bon physicien, savoir diriger des expériences et avoir l'oreille juste. Cela suffit. Pour aborder utilement les problèmes de la Psychologie musicale, il faut être psychologue et l'être à la mode d'hier. Encore cela n'est-il point suffisant. Il est indispensable d'être ce qu'on est convenu d'appeler un « bon musicien », d'aimer assez la musique, d'en avoir assez entendu, d'avoir observé sur soi-même les effets de la musique... etc. Tant pis pour ceux qui, se figurant être l'un et l'autre, bon psychologue et bon musicien, ne sont que l'un sans être l'autre !

III

D'après ce qui vient d'être dit, la Psychologie musicale aurait pour objet les facultés musicales de l'homme étudiées soit chez l'adulte, et à leur niveau moyen, soit chez l'homme

plus avancé en âge, en expérience, et que cette expérience distingue parmi les autres. Cette expérience est ou peut être, on l'a déjà vu, de quatre sortes. Nous rencontrons d'abord ceux qu'un goût plus développé, plus avisé, plus délicat, élève au-dessus de la moyenne, au-dessus de ceux que nous appellerions les amis indifférents de la musique : ce sont les musiciens amateurs. Parmi eux, et au-dessus, se distinguent les critiques. Notre troisième et notre dernière espèce de « musiciens » comprendront les virtuoses et les compositeurs.

Toutefois la « Psychologie du musicien », à tous ses degrés, ne saurait épuiser la Psychologie musicale. Il est un autre objet d'étude, celui-là même de notre *Psychologie dans l'Opéra français,* où nous analysions, non plus des fonctions humaines, mais des œuvres et des fragments d'œuvres. Nous observions en même temps les émotions qui s'en dégageaient, comme si l'origine première de ces émotions voulait être cherchée, non plus dans l'homme qui écoute, mais dans ce que l'homme écoute. Il semblait, à nous lire, que nous appliquions à une œuvre de musicien la célèbre formule d'Henri-Frédéric Amiel littéralement entendue : « Un paysage est un état de l'âme. » Et telle était, telle est encore notre thèse. Toute phrase musicale n'émeut que parce qu'il est en elle des sources d'émotion : ces sources jaillisent, si l'on peut ainsi parler, au contact de la phrase et d'une âme humaine.

Il est donc une Psychologie musicale, au sens spécifique du mot, distincte de la Psychologie musicale entendue au sens générique du terme. De celle-là, s'il est question dans ce livre, ce ne sera que par accident et en manière d'illustration. La Psychologie musicale peut se faire en allant de l'œuvre à l'homme, ou en partant de l'homme pour aller à l'œuvre : d'une part, la Psychologie de la musique, de l'autre, celle du musicien. Le livre dont nous venons de terminer le premier chapitre est la préface naturelle de la Psychologie du musicien.

CHAPITRE II

L'OREILLE MUSICALE

Les fonctions musicales communes à tous les hommes intéressent l'oreille, l'intelligence, la mémoire, l'imagination, la sensibilité affective. Nous les étudierons dans l'ordre où nous les avons nommées.

Les fonctions de l'oreille, on l'a vu tout à l'heure, peuvent donner lieu à de vastes enquêtes, à de longues statistiques, à de minutieuses expériences. L'Acoustique psychologique est, à elle seule, une province de la science musicale. Son indépendance, on pourrait aller jusqu'à dire son autonomie, résulte, non pas seulement, comme on le pourrait croire, de la presque infinité des faits dont la somme constitue sa matière, mais encore de la double unité de son objet et de sa méthode. Sa méthode, on la connaît, inutile d'en parler encore. Son objet est l'Oreille musicale et l'ensemble de ses fonctions.

La Psychologie musicale et l'Acoustique psychologique veulent être considérées, et cela résulte des remarques qui précèdent[1], comme deux sciences voisines. Elles sont même, pour ainsi parler, tangentes l'une à l'autre. Sortir de la première en suivant la direction de l'abstrait au concret, c'est entrer dans la seconde, et inversement. Tout va se passer, dès lors, comme si nous avions traversé rapidement la grande et

1. Cf. notre premier chapitre.

longue avenue de l'Acoustique psychologique, non sans regarder à droite et à gauche, non sans glaner, chemin faisant, un certain nombre d'inductions aisément vérifiables, et que la Psychologie musicale ne saurait négliger. On dit, généralement, que la science du supérieur postule celle de l'inférieur. Où est ici « le supérieur » ? où est « l'inférieur » ? A moins qu'il ne faille entendre par inférieur ce qui est relativement simple et abstrait, par supérieur, ce qui est relativement complexe et se rapproche du concret, et c'est ainsi qu'on a coutume de l'entendre, l'Acoustique psychologique et la Psychologie musicale sont deux sciences égales en dignité. Même il n'est pas certain que l'inférieure, ou soi-disant telle, ne soit la plus longue et la plus difficile. Toutefois, les fonctions de l'Intelligence musicale sont conditionnées, en partie, par les fonctions de l'Oreille. Elles en diffèrent, très certainement. Mais elles en dépendent. Occupons-nous donc, et sans tarder, de l'Oreille musicale, laissons M. Carl Stumpf continuer ses recherches dans son cabinet d'expériences de l'Université de Berlin, et tenons-nous en aux faits indispensables à connaître.

I

Les fonctions de l'Oreille musicale seront étudiées, comme bien l'on pense, au seul point de vue psychologique. Si nous parlions le vieux langage, nous dirions de l'Oreille musicale qu'elle est « une faculté de l'âme ». Après tout, rien n'est plus exact si, du fait même de la structure physiologique de l'oreille interne, notre conscience est traversée ou occupée, selon les cas, par certains phénomènes *sui generis,* et qui sont les sensations sonores musicales.

Ainsi, ce que nous appelons « l'Oreille musicale » c'est, à le bien prendre, la conscience psychologique, réduite aux sensations que l'on sait, accessible aux sons musicaux et à leurs modalités. Ces modalités, que chacun discerne, n'existent, à vrai dire, que par la conscience. Ce sont des faits d'observation intérieure, projetés hors de nous, parlons mieux, des

faits dont les différences de degré ou de nature sont attribuées à une cause extérieure. Leur diversité serait, pour nous, nulle et non avenue, sans la diversité des états de conscience qui peuvent en être considérés comme les signes. On sait la théorie de Th. Reid sur la sensation érigée en signe de la présence objective des corps et de leurs qualités. Elle peut être jugée insuffisante. Il serait injuste de la déclarer fausse.

L'Oreille musicale est donc une fonction psychologique qui a pour objet les sensations sonores musicales, étudiées en elles mêmes et isolément.

Par suite, le discernement des fonctions de l'Oreille musicale se réglera sur celui, non pas précisément des sensations, mais de leurs manières d'être.

Ces manières d'être sont communes à tout ce qui est matière d'audition. Tout ce qui frappe l'oreille, bruit ou son musical, peut être considéré à quatre points de vue. Tout bruit est plus ou moins intense; il occupe une durée plus ou moins longue; il est aigu ou grave; en outre, à la manière dont il résonne, il permet de reconnaître l'objet qui résonne. Cette dernière propriété est le « timbre ».

Interrogeons-nous d'abord sur la manière dont nous percevons l'intensité d'un son musical. L'observation nous apprend avec quelle facilité chacun de nous discerne la force ou la faiblesse d'un son. Plus un son a de force, plus l'ébranlement des éléments anatomiques de l'oreille se communique aux autres parties du corps. C'est, le plus souvent, dans la cage thoracique, que l'ébranlement atteint son maximum d'intensité. Aussi bien la distinction des intensités sonores intéresse-t-elle, surtout, notre sensibilité affective. Ordinairement, il n'y a point à juger si un son est fort ou faible, ce qui s'appelle « juger ». On peut s'en épargner la peine. Il suffit d'éprouver ou de subir, ce qui est à la portée de tous.

Rappelons, en passant, que la perception des intensités est justiciable de la Psycho-physique. Souvenons-nous qu'une source d'excitation, soit purement sonore, soit du type musical, peut être double d'une autre, sans que nous ayons conscience d'être deux fois plus ébranlés. Félicitons la nature du soin qu'elle a eu la sagesse de prendre afin de nous épar-

gner les secousses trop fortes... et ne nous engageons pas plus avant dans ce qui serait un hors-d'œuvre. En effet, les cas de perception d'intensités sonores où la sensibilité affective est seule en jeu, peuvent intéresser les pratiquants de l'Acoustique psychologique. La Psychologie musicale ne s'y intéresse que par accident.

Notons encore, et ceci est presque de sens commun, que les différences d'intensité exigent, pour être exactement perçues, des sons se succédant à de courts intervalles. Toutefois, quand la secousse est forte, les effets de l'attention, d'une part, ceux de l'attente, de l'autre (quand c'est l'attente d'un malaise), influent sur l'irritabilité de l'appareil nerveux. Il semble, par suite, que l'ébranlement croisse, et que la zone s'en étende au fur et à mesure que la sensation se renouvelle. Et comme nous jugeons de la cause par l'effet, à une secousse plus forte nous attribuerions une source d'excitation plus intense, si nous n'étions d'ailleurs avertis qu'elle n'a point changé. Il n'en est pourtant pas toujours ainsi. Quand on sonne le glas, il nous arrive, assez souvent, de ressentir, au quatrième coup de cloche, un secousse plus forte qu'au premier. Les choses vont-elles se passer ainsi que chez le soldat prussien auquel on administre la schlague? Plus les coups pleuvent sur le patient, plus ils lui mettent l'épiderme à vif, en augmentant la douleur et en diminuant la force de résistance. Or, dans l'exemple précité, si l'on s'en rapporte à ce qu'il nous est arrivé de constater plus de cent fois, l'ébranlement atteint assez vite sa limite de croissance. Le plus souvent, au delà de la quatrième secousse, l'habitude reprend ses droits; la sensation, graduellement, s'endort et s'efface. Il n'est point rare que des matelots dorment dans la batterie du vaisseau pendant un tir au canon. — Il est donc indispensable de pouvoir mesurer objectivement l'intensité de la source d'excitation. Autrement on juge de cette intensité par celle de l'ébranlement ressenti, en quoi, fort souvent, on se trompe.

En outre, il faut soigneusement éviter de passer les bornes de la perception distincte. Si l'on fait entendre des sons trop rapprochés les uns des autres, les chances de méprise, au lieu de diminuer, augmentent. Il m'arrive souvent, au piano, de

sentir, pendant un *crescendo* rapide, les doigs qui faiblissent, les muscles qui se détendent. Je joue moins fort que je ne voudrais ; et même, je dois produire des effets involontaires de *diminuendo*. Pourtant mon oreille ne perçoit aucune différence d'intensité ; l'oreille des auditeurs, pas davantage, à moins que cela ne dure. Ajouterai-je que j'ai remarqué parfois, chez des pianistes de concert, quelques défaillances musculaires intermittentes? Comment les ai-je constatées ? A l'aide de l'oreille ou de l'œil? Si je n'avais *vu* se crisper le bras de l'exécutant, aurais-je noté l'imperfection du mécanisme? Il est probable qu'elle m'aurait échappé.

Glissons rapidement sur ces faits dont on ne voit guère, à première vue, que la Psychologie musicale ait à tirer grand parti. Il va sans dire que plus la différence d'intensité est grande, plus il est impossible de se tromper en comparant. Deux sons, l'un *fortissimo,* l'autre *pianissimo,* seront inévitablement appréhendés comme tels où qu'ils se suivent, de près ou de loin. Des effets contraires ne risquent jamais d'être confondus. Et les choses ne se passent point autrement chez l'animal.

Il est plus intéressant de constater l'aptitude à peu près universelle des hommes à percevoir les gradations et les dégradations de l'intensité sonore. Tout le monde vante les personnes qui savent jouer avec expression. Les plus badauds louent sans discernement, comme bien l'on pense. Mais les qualités de « sentiment » leur sont agréables. Or qu'est-ce que « jouer avec sentiment » si ce n'est jouer en tenant compte de l'accentuation et de la ponctuation ; si ce n'est, par suite, inégaliser légèrement les durées égales, intensifier légèrement les notes de valeur afin de les détacher sur les notes accessoires? On peut, sans une grande dépense d'attention, noter ces variations dans le jeu d'un exécutant. Quiconque n'est point sourd y est généralement apte. Cette aptitude est d'autant plus développée, on le devine, que l'on a l'oreille juste. La faculté d'entendre juste est certes une fonction distincte de celle qui nous permet de comparer les intensités sonores. Toutefois la première des deux fonctions réagit inévitablement sur l'autre.

Il est aisé de prévoir, et l'observation atteste que, toutes choses égales d'ailleurs, les gradations ou dégradations d'intensité sont plus accessibles à l'oreille, au centre de l'échelle sonore, moins accessibles aux extrémités. Tout ce qui vibre musicalement dans notre entourage excite l'oreille et l'invite à une dépense d'énergie. Or, les excitations parties des degrés moyens de l'échelle sonore sont précisément celles que notre organisme accueille le plus volontiers, auxquelles il est le plus naturellement disposé à répondre.

Quelle est, maintenant, l'influence des timbres sur les erreurs possibles dans la comparaison des intensités? Les pianistes qui essaient de reproduire sur leur instrument les effets d'orchestre tiennent compte de ce genre d'illusion, qui, d'ailleurs, ne les épargne guère plus que les autres. Ils y sont, toutefois, plus attentifs. Essayez de rendre sur le piano l'*adagio* du *Septuor* de Beethoven. Au moment où la reprise du thème initial se prépare, il semble que l'horizon musical s'assombrisse. On ressent une je ne sais quelle impression de mystère : les appels du cor se font entendre. Le pianiste, à ce moment, doit accentuer comme en un *sforzando*. Pourquoi? parce que le timbre du cor a quelque chose de plus « entrant » que celui des instruments à cordes. Il émerge, pour ainsi parler, au-dessus d'eux, les domine et, par là même, fait naître l'impression d'une résonance plus forte.

Dans un livre d'Acoustique psychologique, le chapitre qui a trait à la durée des sensations sonores et aux jugements à l'aide desquels on la constate, comporte ou peut comporter de longs développements. Une longue produit une impression *sui generis* ; une brève en produit une autre dont l'effet est généralement jugé contraire. Plus le contraste est accentué, plus s'accentue, dans la conscience de l'auditeur, le sentiment de l'opposition. Il est curieux de noter les causes de nature à favoriser les erreurs et d'observer les circonstances favorables aux jugements exacts. Cela est curieux, ni plus ni moins que tout le reste ; et l'acousticien psychologue, s'il fait son devoir de savant, doit s'intéresser également à

toutes ses découvertes. Se demander à quoi tout cela peut bien servir et ne pas savoir attendre avant de généraliser ses résultats, serait faire preuve d'inaptitude à ce genre de recherches.

Ce qui est marque d'indiscrétion chez le savant que sa méthode oblige aux recherches de détail et sans intérêt immédiat apparent, peut n'être pas un défaut chez le psychologue de la musique. Celui-ci peut se désintéresser de la plupart des observations faites sur les sons isolés. Les seules erreurs auxquelles il ait à prendre garde en ce qui touche à la durée des sons, se traduisent par des retards ou des accélérations incorrectes dans l'interprétation d'un morceau. Or, pour être en état de présumer les circonstances favorables ou défavorables aux erreurs de ce genre, il faut étudier la manière dont nous percevons le mouvement, la lenteur ou la vitesse d'une phrase. On ne le peut sans passer des fonctions de l'Oreille aux fonctions les plus inférieures de l'Intelligence musicale.

II

L'habitude et la culture rendent l'oreille de plus en plus apte au discernement de toutes les modalités du son. La loi est générale. Observons, toutefois, qu'il est généralement plus facile de constater la force ou la faiblesse d'un son que de le situer à sa place, soit d'indiquer le degré de l'échelle musicale sur lequel, infailliblement, on le trouve. Un son qui monte ou qui descend est un son qui change. C'est donc « un autre son ». L'aptitude à juger de la différence des sons appartient, non plus au sens de l'ouïe dans sa généralité, mais à l'Oreille musicale proprement dite. Et tout le monde n'a point l'oreille musicale. Et ceux qui ont l'oreille musicale ne l'ont point au même degré. Le moment est venu d'étudier — brièvement — la fonction psychologique par laquelle nous jugeons et estimons les hauteurs, ou plutôt les acuités et les gravités sonores. Nous n'avons pas à nous demander

pourquoi les termes de « haut » et de « bas » s'appliquent naturellement, et dans la langue courante, à une matière dénuée de toute spatialité. Berlioz s'en étonnait et n'était pas très loin de n'y rien comprendre. D'autres ont cherché une explication. Parmi les explications proposées, il en est de plausibles. La raison présumée est, sans doute, la même qui nous fait distinguer entre ce que l'on appelle la « voix de poitrine », et ce que l'on nomme la « voix de tête ». Un son, par lui-même, n'a rien d'extensif. Il est essentiellement chose inétendue. L'expérience nous apprend, toutefois, qu'un son se produit toujours dans l'espace, qu'il vient de quelque part, de droite ou de gauche, d'en haut ou d'en bas. En outre, ne savons-nous pas, ou plutôt, ne croyons-nous point savoir que plus on monte dans l'air libre, plus le son y est soluble, plus il a d'écho, tandis qu'en descendant c'est le contraire? Mais, encore une fois, le problème n'est pas de notre sujet.

On a vu, dans notre Introduction, comment l'homme s'y est vraisemblablement pris pour inventer l'échelle musicale. Cette échelle n'est pas infinie. A ses deux extrémités, notre faculté de perception distincte trouve une limite. — Fixe ou variable ? — Variable, mais pas de beaucoup. A ce point de vue, l'oreille humaine est très lentement perfectible. Et ses progrès ne lui profitent guère. Les musiciens, quand ils écrivent, se passent généralement des sons les plus aigus ou les plus graves.

Il est donc une vérité qui va, presque, s'enregistrer d'elle-même : là où ne se fait point sentir l'influence de l'habitude, le discernement des hauteurs sonores est plus facile sur les degrés moyens de l'échelle. Il est sensiblement plus difficile vers les degrés extrêmes. Pour s'en assurer, il faut avoir soin de s'adresser à d'autres qu'à soi-même, surtout si l'on est, soi-même, chanteur ou exécutant. Et les sujets d'expérience seront d'autant mieux choisis qu'ils seront, par nature, inaptes à chanter et, par défaut d'habitude, incapables de se servir d'aucun instrument de musique. N'oublions pas que nous sommes toujours en pleine Acoustique psychologique, et que l'observation intérieure ne saurait en être, tant s'en faut, l'unique méthode.

L'homme serait inaccessible au moindre plaisir musical s'il était impropre au discernement des sons. Il discerne d'autant mieux les sons, avons-nous dit, qu'ils sont situés au centre de l'échelle sonore ou sur les degrés voisins. D'où vient cependant, qu'au delà de ces degrés moyens, ou en deçà, les erreurs de jugement soient plus nombreuses, chez Pierre, par exemple, à mesure que les sons descendent, chez Paul, à mesure qu'ils montent? En rendre la nature responsable ou les particularités individuelles, c'est, ou peu s'en faut, répondre à la question par son énoncé. Car, ou ces manières d'être particulières n'ont point de cause hors les individus, et tout se passe comme si la cause en était insaisissable; ou l'on ne peut éviter de faire intervenir soit l'habitude, soit l'hérédité, laquelle, d'ailleurs, et dans une assez grande majorité de cas, passe pour être une habitude ancestrale.

Allons chez les musiciens : observons ce qui s'y passe, nous reviendrons ensuite chez les profanes et nous leur appliquerons la méthode de l'induction analogique. Voici, par exemple, un violoncelliste exercé : son oreille se meut ordinairement des degrés moyens de l'échelle sonore vers les extrêmes inférieurs ; il discernera mieux les sons graves que les sons aigus. Le violoniste, ayant pris des habitudes contraires, discernera mieux les sons aigus que les graves.

— D'accord. Mais ceux qui ne sont ni violonistes ni violoncellistes ? Mais ceux qui n'ont jamais lu sur une portée, touché d'aucun instrument? — Deux cas se présentent. Ou ils n'ont jamais entendu jouer autour d'eux, supposition qui n'a rien d'absurde; elle est, quand même, assez peu vraisemblable : alors, pour expliquer leurs inégalités d'aptitude au discernement des hauteurs sonores, il faut recourir à l'hérédité ; ou bien ils ont vécu dans un milieu où l'on entend de la musique. Ici tout a chance de se passer comme chez les musiciens de profession. Les habitudes prises par les exécutants s'étendent aux personnes de leur entourage, étant toujours, à quelque degré, contagieuses. Rachel eût voulu faire l'éducation des enfants de Jacob qu'il lui aurait suffi de donner à Rubens un bon maître de harpe. Toute la maison en aurait profité. Seul, l'aîné des frères de Joseph aurait fait son

éducation de harpiste : les autres, et sans y prendre autrement garde, auraient commencé, peut-être, même, avancé leur éducation musicale. L'auditeur partage avec l'exécutant quelques-uns des bénéfices de son éducation progressive. L'exécutant s'écoute. En s'écoutant, il se corrige. Il fait de vraies expériences. De ceux qui l'écoutent, à peine il est permis de dire qu'ils observent. La plupart du temps, ils ne prêtent même pas l'oreille. Ils en laissent l'entrée libre. Et c'est tout. Et c'est peu. Et c'est assez quand même, attendu que l'éducation de l'Oreille musicale se fait ordinairement, chez le simple auditeur, par l'efficace de l'habitude automatique. Il ne faut pas compter uniquement sur elle. Il est, toutefois, permis d'en attendre beaucoup.

En effet, les excitations de l'oreille réagissent sur les tendances vocales. Et cela se vérifie, même chez les personnes qui ne chantent pas. Quand on cause, on imite parfois et, sans le vouloir, la voix de l'interlocuteur. La conversation excite toujours, à quelque degré, la tendance à l'unisson. Quand l'une des voix descend ou monte, la voix qui réplique tend, selon les cas, à l'aigu ou au grave.

En raison du lien qui unit les fonctions de l'oreille à celles de la voix, l'habitude s'est établie d'exercer les enfants au solfège. Et l'on fait bien, même l'enfant ne fût-il jamais appelé à chanter. Par la pratique du chant, même si les cordes vocales se montrent incurablement rebelles, ce qui peut advenir, l'oreille se discipline, elle s'exerce à mieux entendre, à mieux discerner dans ce qu'elle entend.

L'oreille peut-elle être juste quand la voix est fausse? Oui. Nous en sommes un exemple. Même en nous aidant du piano, il est rare que nous donnions une note parfaitement juste.

La réciproque n'est point vraie. Quand l'oreille est fausse, la voix n'est jamais juste : et cela peut durer toute une vie. Mais quand cela dure toute une vie, il faut se résigner à la réputation d'infirme, réputation tout ce qu'il y a de plus méritée. Le daltonisme est assurément une infirmité avec laquelle on peut vivre. Ç'en est une, et, de cela personne ne doute. Elle est parfois assez gênante. L'infirmité qui empêche de distinguer une note de ses voisines, une note

juste d'une note fausse, est d'ordinaire assez allègrement supportée par ceux qu'elle atteint. C'est qu'à tout prendre, l'art musical est un art d'agrément, et que les fonctions musicales sont des fonctions de luxe.

Toutefois l'infirmité dont il est ici question est comme toutes les autres. Elle a ses incurables ; elle n'est point partout sans remède. Au temps où nous sommes, puisqu'il est admis qu'une voix fausse et une oreille fausse ne sauraient faire de tort à leur propriétaire, on ne se préoccupe guère de savoir s'il est possible, ou non, d'y porter remède. Il peut se rencontrer de faux infirmes qui ne sont que des maladroits ou des distraits. Ici, comme ailleurs, l'attention supplée aux insuffisances de l'aptitude, et l'exercice aux défaillances de l'attention.

A peine est-il besoin de faire remarquer qu'autre chose est s'apercevoir qu'une note est fausse, autre chose est savoir désigner la note qui aurait dû la remplacer. Un peu de réflexion suffit pour empêcher de confondre une ignorance de nomenclature avec cette surdité partielle dont l'insensibilité à la cacophonie est le signe le plus ordinaire.

III

« Jouer faux » ou « chanter faux », voilà deux expressions dont chacune admet deux sens. Ou bien il s'agit de sons juxtaposés où l'intervalle, pour être juste, doit être rigoureusement diatonique ou chromatique ; un son qui ne serait ni l'un ni l'autre ne serait pas un son musical. — Ou bien il s'agit de sons successifs et simultanés tout ensemble, ainsi qu'il advient, par exemple, chaque fois que l'on chante en s'accompagnant. Un pianiste joue faux quand les notes de la main droite ne concordent pas avec celles de la main gauche. Si l'instrument est bien accordé, jamais notre pianiste, fût-il un bambin, ne jouera faux. Il fera toujours entendre de justes intervalles. Jouer faux, quand on est pianiste, c'est se tromper de note. Le violoniste, lui, est moins privilégié. Un

pianiste peut s'accommoder, à la rigueur, d'une imparfaite justesse d'oreille : il n'accorde pas ordinairement son piano. Un violoniste doit accorder son violon. S'il n'a pas l'oreille juste, il l'accorde mal. S'il n'a pas l'oreille juste, tout en exécutant ce qui est prescrit par les textes, il peut s'appuyer la corde à côté du bon endroit. « Jouer faux » signifie donc, ou bien se tromper de note, ou bien faire entendre une note distante de ses voisines d'un intervalle inférieur ou supérieur au ton ou au demi-ton.

Quand une note juste résonne mal à propos, elle produit sur l'oreille l'effet d'une note fausse. Il suffit, pour déterminer une impression de ce genre, de produire simultanément des sons discordants.

Les discordances — appelons-les « dissonances » pour respecter l'usage — comportent du plus et du moins, ainsi d'ailleurs que les intervalles faux. Un accord faux (par exemple, un accord parfait majeur dans le ton d'*ut* où l'*ut* serait remplacé par un *ré*), affectera-t-il plus vite et plus désagréablement un plus grand nombre de personnes, qu'une note, non pas seulement dissonante, mais absolument fausse, émise par une voix humaine ou produite par un archet? Essayons de nous en rendre compte.

On sait comment débute l'ouverture de la *Muette de Portici:* par un accord dérivé de l'accord de septième. Il est permis de penser avec Schopenhauer, que tout accord est réductible, soit au type de l'accord parfait, soit au type de l'accord appelé par tous les harmonistes : « accord de septième de dominante ». Cet accord est dissonant. L'oreille humaine s'y est graduellement adaptée : pour l'accueillir, elle a dû, qu'on nous passe l'expression, y mettre du sien. Et l'on peut en donner ici la preuve. Enfant, nous nous divertissions malignement à exécuter le début de l'ouverture de la *Muette* pour le plaisir de faire aboyer un chien. Si notre mémoire est fidèle, nous pouvons affirmer que l'aboiement était significatif et qu'il dénotait un véritable malaise. Le chien en question pouvait entendre chanter faux sans donner des signes d'impatience. Ce n'était pas un chien mélomane. Or, j'ai pu constater que le début de l'ouverture d'Auber déplaisait à nombre de personnes

et leur donnait l'envie de se boucher les oreilles. Ici l'accord est dissonant. Il est, de plus, frappé avec force. Tous les instruments « chantants » de l'orchestre y concourent avec une énergie intentionnellement sauvage. Le contraste entre les notes perçues et les notes désirées par l'auditeur s'accuse brutalement. D'où l'intensité du malaise. Au contraire, entendez un chanteur qui, dans une succession mélodique, manque la note juste et glisse à côté, vous éprouverez une sensation désagréable, sans doute, mais tolérable. Tout à l'heure les éléments de dissonance, perçus tous ensemble et dans le même instant, appartenaient au groupe des états forts. Ici, l'un des éléments du contraste est actuel, l'autre est immédiatement passé. L'un est fort, l'autre est faible. Et c'est pourquoi le malaise est moindre. De ces constatations, il résulte que la différence entre les deux manières de jouer ou de chanter faux, celle du pianiste et celle du violoniste n'est pas absolument[1] irréductible. Le violoniste malhabile ne joue, lui aussi, absolument faux qu'en apparence. Car, dans une suite de notes sans accompagnement, l'oreille ne perçoit qu'un son à la fois : l'impression de fausseté, quand elle l'éprouve, lui vient d'une disconvenance entre la note qui vient de franchir le seuil de la conscience et celle qui la précédait immédiatement. Il y a, pour ainsi dire, conflit entre un souvenir et une perception. Par suite une oreille qui ne percevrait qu'un son ne pourrait jamais se prononcer sur son degré de justesse ou de fausseté. Une note n'est jamais juste ou fausse que par rapport à celles qui la précèdent, lui succèdent ou l'accompagnent.

On peut affirmer, sans craindre d'être inexact, — l'expérience, d'ailleurs, en est facile, presque banale, — que la perception des intervalles faux est d'autant plus nette que le son se prolonge. J'entends, par exemple, un violoncelliste déchiffrant le célèbre *Air d'église* qu'on assure être de Fétis, — tant

1. *Pas absolument.* Une différence subsiste toujours. Un pianiste ne joue jamais faux si l'instrument est accordé et monté au diapason normal. Le violoniste, lui, jouera faux même s'il ne fait entendre qu'une seule note, en ce sens que le son produit ne trouvera point place sur l'échelle sonore en raison du diapason normal. Mais tout diapason est conventionnel.

mieux pour Fétis ! — et qui passa longtemps pour être de Stradella. Le mouvement en est large : trois notes, au plus, par mesure. Si notre exécutant joue faux, et, qu'autour de lui nul ne s'en aperçoive, c'est que nul n'a d'oreille. Un autre, violoniste, exécute la *Polonaise* de Vieuxtemps. Ce violoniste est un virtuose, c'est Vieuxtemps lui-même, supposons-le. Il joue dans un concert et devant une élite d'auditeurs. On l'applaudit. On loue son agilité de doigts, sa finesse d'oreille, la justesse parfaite de son jeu. Nul n'a surpris la moindre fausse note. Est-il sûr que le grand artiste n'en ait point laissé échapper? On eût pensé faire injure au pianiste Rubinstein en lui reprochant ses fausses notes. Personne ne les lui a reprochées, personne ne les ayant perçues. Mais, lui, les percevait. Et il ne craignait pas de se les reprocher publiquement. « Avec ce que je fais de fausses notes, s'amusait-il à dire, il y aurait de quoi faire un morceau. » Il disait vrai. Et le public, qui l'applaudissait sans pouvoir saisir ses fausses notes au passage, était un public de bons amateurs.

On peut, dès lors, enregistrer comme un fait acquis que le discernement des intervalles faux et le désagrément qui en résulte pour l'oreille sont facilités : 1° par la durée plus longue des sons; 2° par la multiplicité des sons simultanément résonants; 3° par l'intensité de la résonance.

IV

Si le discernement des sons justes est affaire d'oreille, c'est encore aux fonctions de l'oreille que ressortit la faculté de discerner les timbres. Tout son a sa « couleur », son « timbre », comme il a sa hauteur et son intensité. Les Allemands n'ont point de mot spécial pour désigner cette propriété. Ils disent *Klangfarbe*, mot à mot : *couleur de son*. Et ils font, en le disant, une instructive métaphore. La conscience psychologique s'étend bien au delà du champ de la connaissance. On ne connaît, à proprement parler, que ce qui est accessible à la définition. Or il s'en faut que tout

ce qui passe le seuil de notre conscience y soit accessible. Et c'est pourquoi, faute de pouvoir ranger un groupe de phénomènes sous un concept, faute de le pouvoir classer, on « l'assimile ». Mais qu'assimile-t-on la plupart du temps? Des objets ou des parties d'objets. Il convient de remarquer, toutefois, qu'on les assimile en dépit de différences indéniables, et qu'on les rapproche, malgré l'impossibilité où l'on est de justifier le rapprochement, soit de le motiver par des raisons objectives. Ainsi ne prétendions-nous pas, à l'instant même, que l'expression allemande *Klangfarbe* était des plus heureuses ? Or, si l'on nous priait de dire pourquoi, et de le dire assez clairement pour convaincre les partisans de l'essentielle irréductibilité de la couleur au son, nous serions en grand embarras, et nous confesserions, avec M. de la Palisse, qu'un son n'eut jamais de couleur, qu'une couleur n'eut jamais de son, qu'elle n'en eut jamais en tant que couleur. Le principe de contradiction a donc tout l'air d'être méconnu chaque fois qu'un Allemand prononce le mot : *Klangfarbe*.

Certes, un son et une couleur, cela fit toujours deux. Mais l'impression produite par un son donné et l'impression produite par une couleur donnée pourraient ne faire qu'une, et cela sans la moindre contradiction. Quand nous entendons résonner la trompette, et quand, peu de temps après, il nous arrive d'entendre siffler un fifre, nous nous sentons affectés diversement. — Agréablement d'abord, désagréablement ensuite..., à moins que ce ne soit le contraire ? — Ni l'un, ni l'autre. Il se peut que nous restions indifférents, c'est-à-dire exempts de tout plaisir ou de toute peine, sans cesser, pour cela, de nous sentir affectés. Il se peut, en outre, et le cas n'est rien moins qu'imaginaire, que la manière dont nous nous sentons intérieurement touchés évoque spontanément le souvenir d'un état semblable produit par la perception successive de deux couleurs. Imaginons que l'expérience se renouvelle, et nous arriverons à cette formule générale, à savoir que le son a beau être radicalement distinct de la couleur, il est une de ses propriétés qui a coutume de nous affecter à la manière d'une couleur. Et de lui-

même, si nous étions allemands, le mot *Klangfarbe* nous viendrait aux lèvres. Mais en quoi donc consistent ces deux sortes d'états intérieurs dont nous venons d'affirmer les analogies? Nous n'en pouvons rien dire, si ce n'est que nous les « éprouvons » analogues.

Ainsi tout son a son timbre, et cela, qu'il s'agisse du son musical ou de tout autre son : Helmholtz n'a-t-il pas démontré l'étroite affinité du son et du bruit? Ne nous a-t-il pas fait voir que tout le monde chante, même quand il parle? N'avons-nous pas donné à entendre, nous aussi, qu'il est une matière commune à la parole et au chant, et ne l'avons-nous pas appelée[1] en souvenir de Platon : « La Dyade indéfinie de l'aigu et du grave » ? *Dyade*, puisque le grave et l'aigu s'opposent l'un à l'autre et qu'il est impossible de les unifier; *indéfinie*, puisque cette dyade manque et d'intervalles et de limites. — Alors quand M. Jourdain dit: « Belle marquise, vos beaux yeux..., etc. », il fait de la musique sans le savoir? — Oui, si l'on admet qu'il suffise, pour faire de la musique, de se mouvoir sur cette dyade, en la laissant indéfinie et en négligeant de transformer le plan incliné en échelle; non, dans le cas contraire. Et nous avons opté pour le cas contraire. Il n'est point de musique sans gamme. Il n'est point de gamme sans intervalles.

Le timbre se rencontre partout où se produit un son. Mais puisque le timbre est une propriété du son, aisée, non pas à définir, mais à distinguer des autres, cette distinction peut être attribuée à une fonction spéciale. Elle le peut d'autant plus justement, que son degré de perfection est indépendant de l'aisance avec laquelle on discerne les hauteurs et les intensités. On rencontre des personnes dont l'oreille est fausse, capables de discerner les timbres des instruments et des voix. Il y a lieu de penser, d'ailleurs, qu'un tel discernement est une propriété de l'ouïe, et non pas, seulement, de l'Oreille musicale. Rappelons-nous l'Isaac mourant de la Bible : il a perdu ses yeux, il n'est pourtant qu'à moitié dupe du pieux mensonge de Rébecca. Il croit

1. Voir notre Introduction.

reconnaître les mains d'Esaü : mais il reconnaît aussi la voix de Jacob.

Observons que la faculté de reconnaître les timbres, c'est-à-dire après tout, de les discerner, n'est pas également répartie, même chez la plupart de ceux qui se félicitent d'avoir l'oreille impeccable : en quoi, très vraisemblablement, ils se trompent. — Mais rien de ce qui vient d'être dit n'intéresse directement la Psychologie musicale.

Il sera plus intéressant de constater que dans la fonction dont l'objet est le discernement des timbres, il y a lieu de mettre à part : l'aisance avec laquelle on reconnaît la voix d'une personne qui parle ; la facilité avec laquelle on reconnaît un chanteur au timbre de sa voix. Mais de la distinction des deux ordres de phénomènes serait-il permis de conclure à une distinction de fonctions ou de facultés ? Nous ne nous sommes jamais senti le moindre goût pour l'ancienne théorie réaliste des facultés de l'âme, qui n'a, peut-être, d'ailleurs, jamais été prise au pied de la lettre, si ce n'est chez les adversaires de l'éclectisme. Il nous paraît toutefois que notre question a sa raison d'être, et qu'il faudrait y répondre par l'affirmative, si l'on parvenait à établir que le discernement des timbres des voix chantantes ne coexiste pas toujours avec celui des voix parlantes, et que le défaut d'une telle coexistence n'est point affaire d'habitude ou de culture. Mais c'est une question que, pour résoudre, il ne faut compter ni sur aucun argument *a priori*, ni sur aucune raison tirée des vraisemblances psychologiques. Rien n'empêche de croire à une division du travail dans l'ordre de l'esprit. Et puisque la mémoire des noms peut défaillir là où ne s'est pas encore affaiblie la mémoire des dates — et *vice versa* — pourquoi traiterions-nous la fonction de percevoir les timbres comme si elle était, de par sa nature même, réfractaire à toute division ?

Figurons-nous maintenant une personne habile au discernement des timbres vocaux (chantants) et instrumentaux. En conclurons-nous qu'elle est « bonne musicienne » ? Pas nécessairement. On rencontre, d'autre part, de fort bons amateurs chez qui la reconnaissance des timbres d'instru-

ment n'est ni prompte, ni facile, ni exacte. L'admiration pour les beautés de Mozart est une chose. L'art de ne point confondre le son du trombone et celui de l'ophicléide en est une autre.

Les instruments se différencient et par le timbre et par le registre. On appelle « registre » d'un instrument les degrés de l'échelle musicale que sa destination est de parcourir. Ces degrés sont limités : seul le piano fait exception à la règle commune. Le registre du violon est relativement aigu ; celui du violoncelle est relativement grave. Pour ne point confondre ces deux instruments, il faut, outre l'aptitude à situer un son sur les degrés de la gamme, l'aptitude à situer l'octave dont il fait partie. Or cette dernière aptitude se rattache à la faculté de discerner les hauteurs. Et l'expérience paraît bien établir qu'elle s'acquiert assez lentement. Je sais un bon musicien qui, étant donnée une tonique, la distinguera de sa tierce, de sa quarte..., etc., qui distingue un *ut* grave d'un *ut* aigu, mais ne distingue pas toujours sûrement l'ut_1 de l'ut_2. Faites-lui entendre un duo de piston et de trombone, il ne confondra point les deux timbres, mais parce qu'il sait la différence des registres. Remplacez le duo par un solo. S'il n'y fait pas très attention, il ignorera quel est l'instrument qui chante, si c'est un trombone ou si c'est un piston. Elle est d'ailleurs assez insensible, la différence entre un trombone dont résonneraient les notes aiguës et un piston à l'extrémité inférieure de son registre. Et pourtant la différence existe. Un trombone et un piston ne « se manient » point de la même manière, et l'on sait que la différence des timbres est, en partie, fondée sur celle des maniements.

On en a maintenant assez dit pour laisser pressentir le rôle important de l'habitude, et surtout de l'habitude volontaire. S'agit-il du discernement des hauteurs ? La part de l'habitude spontanée nous paraît plus grande. S'agit-il du discernement des timbres ? Cela dépend des timbres choisis pour exemple. S'ils sont analogues, on les confondra le plus naturellement du monde ; s'ils sont extrêmement différenciés, à moins d'être infirme, on ne les confondra point. Jouez sur le trombone les premières mesures de *Robert le*

Diable. Répétez-les sur la flûte. Vous aurez l'air de vous parodier et l'impression de parodie aura bien des chances d'être générale.

Toutefois, hormis les cas d'extrême différence, l'habileté au discernement des timbres doit beaucoup à l'habitude et à une habitude où la volonté intervient. Le paysan qui chante à la messe peut chanter faux s'il a la voix fausse. Ses efforts — s'il en fait — pour se mettre à l'unisson des chantres, dénotent une certaine justesse d'oreille. A ce point de vue, qu'il s'agisse du paysan ou du bourgeois, c'est tout de même. Car il s'agit ici d'un discernement de hauteurs sonores, chose à laquelle la nature nous rend aptes, sans se préoccuper de la différence des conditions ou des milieux. Quant à la faculté de reconnaître les timbres vocaux et instrumentaux, elle demande plus à l'exercice, et les circonstances lui sont plus ou moins défavorables. Il faut, la plupart du temps, pour l'acquérir, assister fréquemment aux concerts symphoniques ou militaires, s'intéresser aux choses musicales, être sur le chemin qui va du simple auditeur à l'amateur véritable.

On nous pardonnera de recourir à nos souvenirs d'enfance; aussi bien à nous les défendre, on nous enlèverait une bonne part de nos preuves empiriques, les seules, en ces matières, qui aient quelque chance de fixer l'attention. Donc, tout enfant, nous assistions aux concerts militaires et nous aimions à regarder jouer les musiciens. Il est assez amusant de voir une partie des musiciens jouer, pendant que d'autres se reposent, de constater qu'on joue généralement plus fort, quand on joue tous ensemble, ce qui d'ailleurs n'est pas toujours vrai... etc. Ce furent là nos premières constatations. D'autres suivirent. Elles portèrent sur les relations entre les formes des instruments et leurs timbres, sur le changement d'effet produit par un même air, quand il est confié successivement à deux instruments distincts. Ajouterai-je que toute curiosité de ce genre, symptôme éventuel de vocation musicale, et qui n'est jamais à négliger, n'en est pourtant pas toujours un signe infaillible? Il faut attendre avant de se prononcer, que sur ces plaisirs se soient greffés d'autres plaisirs, d'un caractère plus profond, d'une source plus intellectuelle.

J'ai connu pas mal de badauds qui, pour rien au monde, n'eussent manqué un concert militaire. L'heure de la musique venue, ils se rangeaient tout près des musiciens, étaient tout oreilles et tout yeux. Rien ne les divertissait comme d'entendre, tour à tour, gronder la contrebasse, nasiller le hautbois, siffler la petite flûte. Peu leur importait, d'ailleurs, ce que l'on sifflait, nasillait ou grondait.

Comment se fait le discernement des timbres? Tout d'abord en écoutant et en regardant. Aucune espèce de lien, si ce n'est accidentel, ne saurait être imaginé entre la forme d'un instrument et son timbre... Je me trompe, ce lien existe, mais il intéresse bien plutôt les physiciens que les musiciens. On peut ignorer en quoi il consiste, et, quand même, le constater empiriquement. Et il est utile de le constater pour rendre plus facile et plus prompt le rappel des timbres. Ce moyen n'est d'ailleurs qu'un expédient. Il en est d'autres plus directs et plus véritables : la « qualité » et le « ton affectif ».

La qualité : on ne la définit guère, nous l'avons déjà dit. On peut en essayer une notation approximative au moyen d'épithètes empruntées à la langue du tact ou à celle du mouvement. Il est des timbres *saisissants*, il en est de *caressants*, il en est de *glissants* ou de *mordants*.

Le ton affectif : outre la manière dont on se sent « pris » par un son, mais en suite de cette manière, il est celle dont on se sent ému. Supprimez l'orchestration dans l'œuvre de Richard Wagner, vous serez bien près de supprimer l'étrange domination de cette œuvre sur la sensibilité de ceux qui la comprennent. « Timbre » se dit en allemand : « couleur du son » ne l'oublions point. Or, ou ce mot de *Klangfarbe* ne signifie rien, ou il signifie, précisément, que ce qu'il désigne joue dans l'art musical un rôle analogue, en espèce et en importance, à celui de la couleur dans les arts du dessin. Les amateurs de peinture savent non pas seulement ce que la couleur ajoute à l'intérêt d'un tableau, mais encore ce qu'elle ajoute à sa valeur émotionnelle. Maintenant, souvenez-vous du réveil de Brünnhild au troisième acte du *Siegfried*. Au moment où elle se dresse sur son lit de pierre, les cuivres de l'orchestre lancent un fulgurant accord parfait mineur, et

dans l'assistance tout le monde, ou presque tout le monde, est saisi. Peu importe que l'on soit ou que l'on ne soit pas wagnérien ; il suffit d'être homme pour éprouver la secousse, et si ce n'est pas la qualité de l'accord qui la fait ressentir, c'en est le timbre.

Il est des timbres qui plaisent : ce sont les timbres doux, ceux qui entrent dans l'oreille, pour ainsi dire, sans frapper. On les supporte plus longtemps que d'autres. On n'a même pas à les supporter, tellement on y prend plaisir ; et c'est pourquoi, dans un orchestre, les instruments à cordes sont généralement les plus occupés. Les « bois » et les « cuivres » n'interviennent que pour réveiller l'attention, ou déterminer un effet de surprise. On s'en sert comme fait un général d'armée de ses réserves. Pourquoi? parce que les instruments en bois ou en cuivre agissent à la manière d'excitants, et qu'ils épuisent plus vite les énergies de l'appareil auditif. Je me souviens des représentations du *Roi de Lahore* au théâtre Bellecour, à Lyon, en 1880. Dans le *final* du troisième acte, au moment de la brillante et presque tonitruante *Incantation*, tous les chœurs donnent, tout l'orchestre fait rage ; et près des trombones, deux grosses contrebasses en cuivre, arrivées tout exprès, viennent porter le tumulte à son comble. J'ai constaté chez beaucoup d'auditeurs des signes d'impatience, chez quelques-uns, des signes de mécontentement et de presque malaise. Une fois le rideau baissé, plusieurs faisaient serment de ne plus se laisser reprendre par « cette grosse artillerie de siège ». Mozart, et surtout J. Hadyn l'auraient peut-être juré, eux aussi.

— Non seulement chaque instrument a son timbre, mais le timbre de chaque instrument peut varier, au double point de vue de la qualité et du ton affectif. Il suffit, pour cela, que l'instrument passe en d'autres mains. Il y a plus : le même instrument, joué par le même artiste, peut rendre des sons différents. Ce sont là des faits d'expérience : mais ce sont là des faits dont il faut que le musicien informe le psychologue. On peut en conclure que pour être sensible à de tels changements de nuance, il faut être monté en grade, si c'est monter en grade que de passer de la foule des auditeurs dans

le groupe infiniment plus restreint des amateurs, de ceux dont le goût fait autorité, dont les observations font loi.

Et c'est à peu près tout ce que nous avons à dire sur les fonctions de l'Oreille musicale. C'est peu si l'on songe aux deux volumes de M. Carl Stumpf, et à ceux qui viendront ensuite. Mais faut-il répéter, en finissant, ce que, mainte fois, il nous est arrivé de redire au cours du présent chapitre, à savoir que la *Psychologie musicale*, tout en se greffant sur l'*Acoustique psychologique,* en reste partiellement indépendante, et peut se passer impunément d'une bonne part de ses informations?

CHAPITRE III

ANALYSE ET DESCRIPTION DES FONCTIONS INFÉRIEURES DE L'INTELLIGENCE MUSICALE — APPRÉHENSION SYNTHÉTIQUE DES ÉLÉMENTS QUANTITATIFS DE LA MÉLODIE : MOUVEMENT, MESURE, RYTHME

Nous allons passer de l'Acoustique psychologique à la Psychologie musicale. Puisqu'il y aurait inconvénient, pour ne pas dire impossibilité, à pénétrer d'emblée dans la seconde sans avoir traversé la première, on est conduit à penser que ce passage ne saurait être brusque, qu'entre l'une et l'autre s'étendrait une zone mitoyenne, bref qu'entre les fonctions relevant de l'Intelligence musicale et celles qui ont pour objet la pure appréhension des intervalles sonores, il s'en rencontrerait de mixtes, sur lesquelles l'intelligence et l'oreille auraient des droits égaux. Qu'en devons-nous penser?

Les fonctions dont nous allons nous entretenir exigent le concours de la mémoire. Celles qui viennent d'être passées en revue ne sauraient, non plus, s'en affranchir. Et puisque la mémoire adhère intimement à la conscience et que la conscience s'étend plus loin que l'intelligence, la mémoire, elle aussi, va plus loin.

Quel sera donc le signe auquel nous reconnaîtrons la présence de l'intelligence?

Nous qualifierons d'intellectuel tout acte synthétique. On a fait dire à Platon, et d'ailleurs on n'a pas eu tort, les textes le permettent, que l'intelligence discerne et rassemble, qu'elle « fait d'un plusieurs » et « de plusieurs un », qu'elle est une

fonction d'analyse et de synthèse. Toutefois si l'intelligence est une faculté de « comprendre », et ce dernier verbe veut être étymologiquement interprété, il faut bien convenir que la caractéristique de la fonction intellectuelle est la fonction de *prendre avec*, de rassembler, de réunir, d'unir, et enfin d'unifier, toutes expressions dont chacune désigne un des stades de la synthèse.

Or, si l'on compare les fonctions précédemment étudiées à celles qui vont l'être, on s'apercevra qu'ici, la synthèse joue un rôle essentiel. — La synthèse proprement dite ou la simple addition ? — Il est, en effet, deux façons d'unifier une matière d'origine sensible : la juxtaposition et la fusion. La juxtaposition domine dans la perception des parties dont l'ensemble constitue ce que l'on pourrait appeler « les éléments quantitatifs » de la mélodie, à savoir : le mouvement, la mesure, le rythme. La fusion l'emporte dans la perception de ses éléments qualitatifs de ceux qui constituent la mélodie comme telle. Mais puisque le résultat de l'une et de l'autre est du même genre, et qu'il consiste à faire *un* de *plusieurs*, ce résultat n'est autre qu'une synthèse.

Ainsi la zone mitoyenne dont nous parlions tout à l'heure est bien plus voisine de l'Intelligence musicale, proprement dite, qu'elle ne l'est de l'Oreille. Telle est, du moins, notre opinion. Nous allons examiner en premier lieu les fonctions musicales qui ont pour objet la perception du mouvement.

I

On a pu lire dans notre préface quel était notre dessein : esquisser un chapitre à peu près inédit de psychologie générale ; décrire un ensemble de fonctions psychologiques dont il n'est même pas fait mention dans les traités élémentaires ou même dans les traités originaux ; bref, appliquer notre attention à une nouvelle « faculté de l'âme » jusqu'ici méconnue, ou plutôt négligée.

Une étude de psychologie générale n'a droit à ce nom que

dans la mesure où sa matière est universelle. Notre travail satisfait, croyons-nous, à cette première condition. Les facultés musicales sont humaines. Tout le monde les possède, à part les infirmes. Mais il n'est guère de fonction mentale qui n'ait ses infirmes ou ses déshérités.

Une étude de psychologie générale mérite encore d'être considérée comme telle, si, malgré le caractère spécial et l'extension limitée de son objet, elle ouvre sur certains problèmes généraux, psychologiques, et même, à proprement parler philosophiques, de nouvelles perspectives. A cette nouvelle condition, d'ailleurs suffisante par elle-même, il semble encore que nos recherches satisfassent.

On sait la vieille théorie aristotélique des « sensibles communs ». La vue seule nous fait connaître les couleurs, l'ouïe, seule nous fait percevoir les sons. La couleur et le son, voilà deux « sensibles propres », l'un, de la vue, l'autre, de l'ouïe. Mais l'étendue, mais le mouvement, voilà des propriétés de la matière que nous percevons au moyen de la vue — la chose est indéniable — et aussi du tact, puisque les aveugles nés savent fort bien ce qu'il faut entendre par le mouvement et l'étendue. Et ce sont là, au dire d'Aristote, deux « sensibles communs ». Les modernes, sur ce point, ont rectifié la nomenclature psychologique d'Aristote. Au sens littéral du mot « sensible », il ne saurait y avoir que des sensibles propres. Les sensations visuelles qui nous font percevoir l'étendue sont irréductibles aux sensations musculaires ou tactiles qui contribuent à sa représentation. Et c'est pourquoi l'étendue et le mouvement ne recevront plus, chez les modernes, le nom de « sensibles ». On doit leur refuser ce nom. Ils sont l'un et l'autre — l'étendue et le mouvement — perceptibles, représentables. Mais, à le bien prendre, nous n'avons ni la « sensation » du mouvement, ni la « sensation » de l'étendue.

La chose est jugée. Il n'en reste pas moins, que si l'on a rectifié le vocabulaire d'Aristote, on n'a, dans le fond, rien changé à la doctrine aristotélique. Bien comprise, la théorie des « sensibles communs » est celle de tous les modernes. Tous s'accordent à dire que les deux sens à l'aide desquels

nous nous représentons l'étendue et le mouvement, sont la vue et le tact. Nul autre sens n'est censé concourir à cette double représentation.

Depuis l'*Esthétique transcendantale* de Kant, ne semblerait-il pas que la théorie des sensibles communs ait subi une modification profonde? Faire, en effet, de l'espace, la forme du sens externe, c'est dire que toute sensation est liée à l'intuition de l'espace. C'est presque, en s'exprimant à la manière d'Aristote, ériger l'espace en un sensible commun à tous les sens. Kant ne s'est pas demandé si la manière de situer un son est identique à celle dont nous situons une couleur. Il n'a point fait de différence entre les sensations de sources différentes. Il paraît leur avoir étendu, à toutes, les anciens privilèges du tact et de la vue.

Or, quand il nous arrive de situer dans l'espace un son ou une couleur, le faisons-nous de la même manière? — La question *ubi* peut se poser aussi bien pour l'une que pour l'autre! — Erreur. Elle « peut » se poser à l'occasion d'un bruit ou d'un son. Elle ne manque jamais de se poser à l'occasion d'une couleur. Nous percevons des points lumineux sans dimensions apparentes. Mais nous les percevons dans l'étendue. Leur situation est inséparable de leur appréhension par le sens. Pour isoler une sensation de couleur, un effort d'abstraction est indispensable. Quand nous percevons un point lumineux, nous ne cherchons pas où il peut être; nous savons si c'est en haut ou en bas, à droite ou à gauche. Quand nous percevons un son, nous cherchons « d'où il peut venir ». Et quand nous croyons l'avoir trouvé, nous n'en sommes jamais parfaitement sûrs, à moins d'avoir affaire à des sons produits dans notre voisinage. Il est aisé d'en conclure que la « situation » des couleurs est inséparable de leur perception immédiate, tandis que celle des sons est affaire d'expérience et d'expérience acquise, quand elle n'est pas affaire de simple conjecture. Bref, pour empêcher une sensation sonore de rester isolée, il faut un travail d'association qui consiste à lui ajouter l'étendue. Par suite, on peut, sans doute, avec Kant, dire de l'espace qu'il est « la forme du sens externe », à la condition de faire, par après, les réserves et les distinctions

nécessaires. Et c'est pourquoi, la théorie des « sensibles communs », pourvu qu'on la sache entendre, et en ce qui regarde l'étendue, peut rester, dans la philosophie moderne, ce qu'elle était, dans la philosophie grecque au temps d'Aristote.

A l'égard du mouvement, nous pensons qu'Aristote n'est pas allé assez loin. Il a eu raison d'en faire un sensible commun aux deux sens du toucher et de la vue. Mais en ne mentionnant que ces deux sens, il a laissé une lacune. Cette lacune, aucun psychologue ne s'est encore soucié de la remplir. Et c'est ici que la Psychologie musicale peut venir en aide à la Psychologie générale.

Depuis la constitution des sciences rationnelles de la nature telles que la mécanique et l'astronomie, la notion de mouvement s'est rivée à la notion d'espace, et cela, beaucoup plus étroitement que chez les anciens, surtout à l'époque de la *Physique* aristotélicienne. Dans la philosophie moderne, se mouvoir signifie « se déplacer ». Dans la philosophie d'Aristote, se mouvoir signifiait « changer ». Le *transport* n'était qu'une des espèces du mouvement. On s'explique, dès lors, que les modernes n'aient pas réparé l'omission d'Aristote. On s'explique moins, chez Aristote et ses disciples, l'omission des sens de l'ouïe parmi ceux qui concourent à la représentation du mouvement.

Et la surprise s'accroît si l'on songe aux propriétés du mouvement. Le mouvement, n'ayant pas en lui-même sa raison d'être, n'existe qu'en raison du but qu'il sert à atteindre. Intermédiaire entre la puissance et l'acte, puisqu'il a pour fonction d'effectuer le passage de l'une à l'autre, le mouvement cesse dès que l'acte s'accomplit. Il est donc assez inévitable que l'acte, même à l'état de simple possible, influe sur le mouvement qui, seul, lui permettra d'être, et lui imprimera sa direction. Tout mouvement va quelque part. Mais ce « quelque part », est, pour ainsi parler, hors de lui. Ce « quelque part » lui est extrinsèque. Dans la doctrine aristotélique, et sur ce point la pensée d'Aristote nous semble irréprochable, dès qu'apparaît la cause finale identique à l'acte, la cause motrice disparaît. N'est-il point d'autres attributs du mou-

vement qui lui soient sinon plus essentiels, du moins plus indiscutablement intrinsèques ?

La mécanique nous enseigne, qu'avec le mouvement, « le temps » fait son entrée dans les sciences mathématiques. Tout mouvement s'accomplit dans un temps. Et comme ce temps est variable, comme l'expérience nous apprend qu'une même portion d'espace n'exige point, pour être traversée, une durée constante, un mouvement nous apparaît, tantôt plus lent, tantôt plus rapide, et nous lui attribuons une qualité inséparable de son essence. Cette qualité est la *vitesse*.

Insistons ici, nous touchons au centre du problème. Pourquoi disions-nous, tout à l'heure, que la vitesse adhérait d'une façon plus intime à l'essence du mouvement que sa direction, ou encore sa longueur, en appelant longueur celle de l'espace parcouru ?

Parce que le mouvement est un moyen en vue d'une fin, que cette fin en diffère. Quant à la longueur du mouvement, à l'étendue qu'il embrasse, ne lui est-elle pas extrinsèque pour une raison du même genre ? En effet, la distance à parcourir dépend de la fin dont le mouvement est le moyen, car elle dépend de la situation du point visé. Nous n'en finirions peut-être pas encore avec ces analyses d'une subtilité dont on se risquerait à dire qu'elle touche au sophisme, si le sens commun ne les autorisait, en quelque manière, par les épithètes les plus ordinairement caractéristiques du mouvement. Ces épithètes sont celles dont on se sert pour caractériser une course ou une démarche, et chacune d'elles exprime un mode de la vitesse.

Le propre de tout sensible, — inutile d'ajouter « de tout sensible propre », car nous savons désormais qu'il ne peut en être que de tels, — est l'instantanéité, au moins apparente, avec laquelle il s'inscrit sur la trame de la conscience. Or l'idée de vitesse est celle d'un rapport. Aller lentement, c'est marcher ou me mouvoir de telle sorte que, depuis le départ jusqu'à l'arrivée, j'aurai pu suivre un plus long cours d'idées, penser à plus de choses, remuer une plus grande quantité de souvenirs, ou, pour plus de précision, que l'aiguille de ma montre aura parcouru sur le cadran un nombre

de divisions supérieur au nombre présumé. Et comme la rapidité est le contraire de la lenteur, nous nous passerons d'analyser la notion dont l'adjectif « rapide » est le signe. De là il résulte que, pour nous représenter la vitesse, il nous faut rassembler une pluralité de sensations. La représentation de la vitesse est un acte de synthèse, et par là même, si l'on se souvient de ce qui était dit en commençant, un acte d'intelligence.

Demandons-nous maintenant quels sont les sens qui rendent possible l'accomplissement d'un tel acte. Ce sont, d'abord, le toucher ou le sens musculaire puis la vue; et enfin l'ouïe. Tels seraient les trois « sens de la vitesse ».

Parmi ces trois sens, en est-il un de privilégié? Et lequel? Si l'on parvenait à établir, qu'en une même portion de la durée, nous percevons plus d'éléments sonores que d'éléments visuels ou tactiles, le sens de l'ouïe serait, par excellence, celui de la vitesse. Il ne serait pas, impossible, croyons-nous, d'en faire la preuve.

Un pianiste qui lit un morceau n'est qu'un fort médiocre lecteur s'il lui faut épeler pour lire. Pour bien lire de manière à bien jouer en déchiffrant, il a beau y aller de tous ses yeux, il n'a pas le temps de distinguer toutes les notes. — Son oreille les perçoit plus distinctement que ses yeux ? — Peut-être. Mais nous n'avons encore rien dit du sens musculaire. Car, pendant une lecture musicale, il est trois sens intéressés. Or, si je fais appel à des expériences à peu près quotidiennes pendant près de quarante années, j'affirmerai que, dans les mouvements vifs, je puis voir mes groupes de notes, mais sans distinguer chacune d'elles, que je devine au moins autant que je lis. Donc mes perceptions visuelles restent, en grande partie, confuses. Quant à mes sensations musculaires, — attachons-nous seulement à celles qui ont pour sièges les doigts et non le poignet — j'ai beau savoir que je dois exécuter autant de mouvements distincts que j'ai de notes à faire vibrer, il faut que je les entende vibrer pour savoir que je les ai touchées au passage. La finesse de l'oreille surpasse donc ici celle de l'œil et celle du tact. Or, si la vitesse d'une exécution, c'est-à-dire, après tout, d'un mouvement, a pour mesure

le nombre d'éléments perçus dans une durée très courte, éléments dont le tact et la vue ne jugent qu'imparfaitement, l'oreille devient le sens le plus propre, non point peut-être à l'évaluation, mais à la constatation de la vitesse. Et c'est ce qui justifie ce nom de « sens de la vitesse » donné par nous au sens de l'audition. Telle est, d'ailleurs, l'opinion de M. William James. Nous invoquons en sa faveur de simples observations : M. James, lui, la fonde sur des expériences véritables. On voudra bien remarquer que nos observations portent sur des faits dont la « préparation » n'est pas indispensable, que ces faits pouvaient être observés depuis qu'il est, parmi les hommes, des musiciens exécutants habiles et agiles. Il n'était donc point nécessaire d'attendre la constitution d'une science expérimentale objective, pour reconnaître l'aptitude de l'oreille à discerner, dans la durée fluente, plus de parties que n'en distinguent les sens de la vue et du toucher, et par suite à pousser la division de cette durée plus loin que les autres sens.

Ceci soit dit sans vouloir ôter la moindre valeur aux expériences de M. James. Il y a des siècles que les résultats auraient dû en être présumés. Mais une présomption n'est pas une induction, et ce sont de vraies inductions que M. James nous apporte [1].

Elles nous apprennent, à n'en pas douter, que le plus parfait commun diviseur du temps est l'oreille humaine. Si, comme le voulait Secrétan, l'esprit humain conçoit deux types de présent, d'une part le présent absolu, indivisible par définition, mais insaisissable à la conscience ; de l'autre, le présent relatif, celui dont la représentation nous est familière, mais qui partage avec l'unité arithmétique la divisibilité à infini ; si l'on veut pousser cette division le plus loin possible, et de telle sorte que le dénominateur des fractions obtenues atteigne sa limite maximum de croissance perceptible, c'est au sens de l'ouïe que l'on s'adressera.

Pour chiffrer ces fractions, on aura recours à des appareils, on convertira la durée en espace, il n'importe. Dans la cons-

1. Cf. *The Principles of Psychology*, t. I, p. 611. New-York, Holt, 1890.

truction de ces appareils, on s'ingéniera de manière à pouvoir soumettre au calcul les plus courtes durées susceptibles d'être perçues. Mais nulle durée ne se perçoit qu'à travers un « durable ». Et si cette matière durable est de l'espèce sonore, c'en est assez pour le maintien de la thèse.

On vient de donner une idée des services que la Psychologie générale peut attendre de la Psychologie musicale. Reprenons maintenant le cours de nos recherches.

II

Nous allons nous occuper des fonctions de l'Intelligence musicale proprement dite. Leur caractère commun est d'effectuer des synthèses. En musique, de même qu'en chimie, la synthèse peut être quantitative ou qualitative. Dans le premier cas, elle porte sur des éléments tels que le mouvement, le rythme, la mesure ; dans l'autre, sur des successions sonores, sur les éléments d'une suite mélodique.

Pour savoir ce que c'est que mouvement, mesure et rythme, demandons un exemple à la symphonie. Ouvrons le cahier des *Symphonies* de Beethoven, à la page où commence l'*allegretto* de la *Symphonie* en *la*. Le mouvement n'en est pas celui d'une marche funèbre, comme on s'est plu longtemps à se le croire. Il serait, bien plutôt, celui d'une danse : nous dirons pourquoi tout à l'heure. Entre le mouvement d'*andante* qui signifie « en allant », et le mouvement *allegro,* qui est celui du « pas accéléré », s'intercalent deux degrés de vitesse, ceux de l'*andantino* et de l'*allegretto*. Ces désignations, familières au premier lecteur venu, s'appliquent à l'allure du morceau. Cette allure durera tant que durera le morceau, à moins d'indication contraire. Il y aura peut-être des ralentissements ou des accélérations, et qui ne seront qu'intermittents, sans quoi la physionomie générale du morceau risquerait de s'altérer jusqu'à en devenir méconnaissable.

La mesure de l'*allegro* est désignée, le plus ordinairement, par la fraction 2/4. Un élève de nos écoles primaires sait ou

est censé savoir ce que cela veut dire. Le dénominateur de la fraction désigne la quatrième partie d'une mesure à quatre temps, soit le quart d'une ronde. Le chiffre 4 est donc, ici, synonyme de *noire*. Nous aurons ainsi deux noires ou l'équivalent de deux noires par mesure, c'est-à-dire — et toutes les grammaires musicales seront ici d'accord — une blanche, deux noires, ou quatre croches, ou huit doubles croches... etc. Nous voici renseignés sur le contenu de chaque mesure. Nous ne le sommes pas encore sur ce qu'est la mesure.

Supposons nous au concert pendant que l'on exécute l'*allegretto* de la Septième symphonie. En avant des musiciens de l'orchestre, et placé de manière à être vu de tous, un homme tient une baguette, qu'alternativement, il abaisse et relève. Nous remarquons que chaque abaissement de la baguette correspond à une sorte d'accent tonique : c'est le temps fort. Chaque temps fort est suivi d'un temps faible. Et cela dure tant que le morceau dure. C'est d'ailleurs assez généralement la règle. En tête de la première mesure, les compositeurs ont accoutumé de désigner le mouvement du morceau et sa mesure..... Mais qu'est-ce donc que la mesure?

On vient de décrire le geste du chef d'orchestre. Faire ce geste s'appelle « battre la mesure ». A chaque levée de sa baguette, on dirait, en effet, qu'il se dispose à frapper. Chez les anciens, on élevait le pied et on frappait le sol. Le premier de ces deux mouvements se disait, en langue grecque, *arsis* ; le second, *thesis*. L'*arsis* est un point de départ, un geste d'avertissement au début d'un morceau. Chacune des *thesis* jalonne la durée du morceau et la divise en fractions égales. Chacune de ces fractions porte le nom de *mesure*.

On vient de présenter les choses moins simplement et, semble-t-il, moins clairement qu'on ne le fait d'ordinaire. Quand on enseigne aux enfants la grammaire musicale, on leur trace des portées; on y inscrit des notes, de distance en distance; de la cinquième sur la première ligne de la portée, on abaisse des perpendiculaires. Cela fait, on apprend aux élèves que l'ensemble des notes comprises entre deux perpendiculaires forme « une mesure ». Bref on leur apprend les noms d'un ensemble de signes graphiques.

Or la musique ne s'adresse point aux yeux. Sa matière est le son, chose invisible, impalpable. Aussi les « graphiques » placés sous les yeux de l'enfant, ne sont-ils rien de plus qu'une succession de symboles. Le propre d'un symbole est d'être conventionnel. Et comme une convention peut changer, les systèmes de symboles ne sauraient avoir rien de fixe. Une mesure peut être figurée par un dessin ou par un geste. Et le geste qui la figure peut être, à volonté, un mouvement de la tête, du pied ou de la main.

Prise en elle-même, une mesure n'est rien de plus qu'une fraction de la durée. Jouer ou chanter en mesure, c'est jalonner la durée en s'aidant directement de l'oreille, ce que nous savons être en notre pouvoir. La mesure peut être jalonnée à son tour, et ses jalons reçoivent le nom de *temps*. Il est deux types de mesure auxquels on réduit aisément tous les autres, le type binaire et le type ternaire. L'opposition de ces deux types n'est autre que la vieille opposition du pair et de l'impair. Elle était fondamentale dans la physique pythagoricienne. Toute mesure sera donc à deux ou à trois temps. La mesure à quatre temps, du type binaire, aura, par suite, deux temps forts et deux temps faibles. On pourrait, à l'imitation de Richard Wagner dans la troisième partie d'*Opéra et Drame*, comparer les temps forts aux crêtes des vagues. Et l'on ferait observer, que dans la mesure à quatre temps, ou « à deux vagues », la crête de la seconde doit toujours être la moins élevée : autrement dit, la mesure a deux temps forts, le premier et le troisième. Mais c'est le premier qui l'emporte.

Qu'est-ce qu'un « temps » ? On l'a dit tout à l'heure. C'est une subdivision de la durée dont la mesure est une division. Quelle est la durée d'un temps ? Elle varie en raison directe de celle de la mesure Et celle-ci varie en raison directe du mouvement général imprimé au morceau. Voici toutefois ce qui est convenu. La mesure à laquelle on rapporte toutes les autres est celle à « quatre temps ». C'est donc en fonction de la durée de la *noire* que l'on évalue les notes dont la durée est ou double, triple, quadruple, ou deux, trois, quatre fois moindre. De plus, on convient qu'un mouvement de moyenne

vitesse est celui qui porte le signe : ♩ 60. Ce qui veut dire : « Haussez ou baissez le régulateur du métronome jusqu'en face du degré 60. Mettez ensuite le métronome en mouvement ; veillez enfin — si la mesure est à quatre temps, par exemple, — que chacun de ces temps coïncide avec chacun des battements de l'appareil ». A défaut de métronome, on peut, à la rigueur, se servir d'une montre à secondes, et, pendant toute la durée du morceau, se mettre au régime de soixante noires ou plutôt de soixante « temps » par minute. C'est d'ailleurs le régime le plus aisé à suivre et auquel on s'habitue le plus vite. Le malheur est qu'il ne fait pas les virtuoses.

Ainsi, et pour nous résumer :

1° Le mouvement — en musique — est caractérisé par la vitesse avec laquelle se succèdent les notes de valeur égale, par les intervalles temporels qui séparent les noires, leurs multiples ou leurs sous-multiples.

2° La mesure est caractérisée par la situation des temps forts, par le rapport entre le nombre des *arsis* et celui des *thesis*. Le nombre des *levés* dans les mesures du type ternaire est exactement double de celui des *frappés*.

Le rythme, que nous allons essayer de définir, matière commune au musicien et au poète, est une troisième manière de diviser la durée.

La mesure est fonction de l'accent. Le rythme est fonction de la quantité. Il est deux manières d'accentuer. Tantôt on élève la voix ou on la baisse, on monte ou l'on descend l'échelle musicale. Tantôt on se contente d'appuyer sur la note ; on joue, on chante un peu plus fort. Cet accent d'intensité est ce qui constitue la *thesis* et, par conséquent, la mesure.

L'accent différencie les sons en forts et en faibles. La quantité les distingue à un autre point de vue. Une syllabe forte peut être brève : une syllabe brève peut être accentuée. Ainsi en est-il des sons musicaux. Imaginez maintenant une succession sonore. Si vous donnez à chacun de ses éléments une même durée, vous aurez beau espacer les accents, vous produirez une impression de monotonie à peu près inévitable. Et c'est pourquoi la musique d'église passe pour endormir. Elle ne

manque pas toujours d'accent. Mais le rythme en est monotone, à ce point, même, qu'on le dirait absent.

Que faut-il donc pour le rendre sensible ? Distribuer les éléments de la succession sonore de manière à la rendre expressive, on peut même aller jusqu'à dire : vivante.

Mais comment ? Observez un orateur qui s'anime. Les mots s'échappent de ses lèvres en masses inégales, assez généralement proportionnelles. Il appuie sur certains mots, il en allonge d'autres; d'autres enfin s'échappent de ses lèvres, sans qu'il ait pris la peine d'en détailler la prononciation. Chaque mot, sur ses lèvres, prend une physionomie, et non pas seulement chaque mot, mais aussi chaque syllabe. Tantôt la syllabe s'enfle et s'allonge, comme pour mieux faire tomber celles qui vont suivre et en précipiter la chute. Tantôt on dirait d'un essaim qui prend la fuite : les syllabes pressées les unes contre les autres traversent en un clin d'œil l'espace sonore. L'oreille essaierait vainement de les percevoir une à une : elle n'en perçoit que l'empreinte...

A la vie des mots, quand ils sortent d'une bouche d'orateur habile, comparez la vie des sons musicaux quand ils ont pour animateur un artiste habile. Combien celle-ci n'est-elle pas plus riche, plus indéfiniment variante et mouvante ! C'est qu'il n'est que deux classes de sons verbaux : les longues et les brèves. C'est que dans la foule des sons musicaux, il est infiniment plus de classes. Ici les rondes, dont c'est parfois la fonction de faire la haie pendant que d'autres sons, plus brefs, et par là même plus pressés de passer, courent et se précipitent. Là, du côté opposé de l'horizon, toute une multitude grouillante de créatures éphémères. La ronde peut durer ce que durent quatre noires, c'est-à-dire, parfois, plus de quatre, parfois même plus de huit secondes. Et cela, dans le monde des sonorités musicales, représente une longue vie. Mais qui pourrait dire la brièveté d'une existence de quadruple croche, surtout dans les jours aux heures brèves ? Voilà qui passe l'imagination et qui, pourtant, n'excède pas la finesse de notre oreille.

Or, avec cette foule de sons dont, presque à volonté, la durée se continue ou se morcelle, avec ces longues dont vous pouvez

tripler la longueur et traiter le produit comme un nouveau multiplicande, avec ces brèves dont vous pouvez jusqu'à deux, trois et quatre fois, faire jaillir d'autres brèves, avec cette multiplicité d'individus de toute taille, depuis le Lilliputien dont joue Gulliver jusqu'au géant au regard de qui Gulliver, lui-même, n'est qu'un Lilliputien, quelle multiplicité d'effets un musicien n'arrive-t-il pas à rendre, quelle multiplicité de rythmes n'est-il point apte à produire !

Mais tout ce qui vient d'être dit, s'il sert à illustrer la notion de ce qu'il faut entendre par un rythme musical, ne rendra cette notion claire qu'après un essai de définition.

Or, nous savons déjà que le rythme musical est fonction de la quantité Nous savons, en outre, que la quantité des unités sonores n'est jamais invariable, que la multiplication et la division d'une quantité musicale peut atteindre des limites auprès desquelles le maximum d'allongement et le maximum d'abréviation des syllabes deviennent, l'un et l'autre, ridiculement insignifiants. Mais là où la variété et la multiplicité augmentent, le nombre des combinaisons, lui aussi, augmente. On a déjà presque deviné qu'un rythme résulte d'une combinaison de longues et de brèves, et qu'il est caractérisé par leur groupement.

Ce n'est pas tout encore. Supposez un agencement de sonorités de valeurs différentes, non pas, sans doute, entièrement fortuit, mais de telle nature que la manière de les grouper varierait incessamment, on se trouverait en présence d'un chaos savamment ordonné. Toutefois, l'impression de chaos serait, n'en doutons pas, l'impression dominante, et l'oreille en serait affolée.

Ainsi deux excès sont à craindre, l'excès de monotonie dont l'oreille se fatigue et dont l'attention spontanée se lasse, d'une part; et de l'autre, l'excès de variété qui affole. Dans ce dernier cas les choses se passeraient, comme dans les sonates de Beethoven, au moment des points d'orgue. Un long accord résonne. Puis, quand la résonnance s'est éteinte, c'est une pluie diluvienne qui vient momentanément obscurcir l'espace sonore. Ici plus de levé ni de frappé : plus de mesure... Mais

les points d'orgue ne sont que des intermèdes, ce serait désorienter l'oreille que de lui procurer, par une inépuisable et capricieuse variation d'agencements, une impression persistante d'intermède ou d'entr'acte.

Il en est maintenant assez dit, pour qu'on s'aperçoive qu'il n'est pas de rythme où règne le caprice. Avec un rythme est inséparablement donnée la loi de ce rythme, ainsi qu'avec un nombre sa loi de génération, ou avec une figure de géométrie, sa loi de construction. Par suite, on doit pouvoir employer indifféremment les deux expressions de « rythme » ou de « figure rythmique ».

De ces deux expressions, la seconde est une métaphore, car on se demanderait vainement, semble-t-il, ce que peut bien être une figure réalisée par des sons, puisqu'à moins de grouper les sons en accords, ou de produire un unisson, ou de faire œuvre de contre-pointiste, plus d'un son à la fois ne saurait être émis. On néglige ici, et l'on a tort, le rôle de la mémoire et l'illusion de continuité que son intervention procure, même à tout auditeur médiocrement attentif. Toute perception d'une continuité sonore où la distribution des variétés de longues et des variétés de brèves donne l'impression d'un assujettissement à une loi d'agencement ou de structure, soit par la répétition constante, soit par une répétition périodique dont le compositeur a fixé les moments ; — toute perception de ce genre a pour objet « un rythme ». Assurons-nous-en par un exemple.

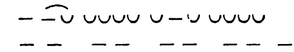
Ne quittons pas notre *allegretto* de la *Symphonie* en *la*. Souvenons-nous de ce qu'en écrivait l'auteur d'*A Travers Chants*, Berlioz, dans sa vivante et pittoresque analyse des neuf *Symphonies* de Beethoven. Il se rappelait le temps où il apprenait à scander les vers de l'*Enéide*, et retrouvait dans le célèbre *allegretto* les deux derniers pieds de l'hexamètre classique, le *dactyle* suivi du *spondée* ou du *trochée* final :

— ◡◡ — — — ◡◡ — —

La suite des signes qui viennent d'être tracés correspond à une figure rythmique. Dans l'œuvre choisie pour exemple, cette figure est constante. Et comme les deux brèves veulent

être perçues de manière à être aisément détachées l'une de l'autre et opposées à la longue qui les précède, celui qui essaierait de marcher sur ce thème serait obligé de faire trois pas par mesure, un grand et deux petits. Autant dire qu'il serait obligé de danser en marchant. Etonnons-nous après cela que Richard Wagner ait appelé la *Septième symphonie* « l'apothéose de la danse » !

Voici le schéma d'une autre figure rythmique. Il est tiré du premier *allegro* de la *Sonate Pathétique :*



Ce rythme est celui du thème initial dont les développements introduiront d'autres rythmes. Les apparitions de ce rythme initial seront donc échelonnées.

Rien n'a été épargné, croyons-nous, pour déterminer, aussi exactement qu'il est possible, la compréhension de cette idée de rythme, si claire en apparence, parce que l'image des sensations qu'elle évoque est de celles que chacun de nous reproduit et reconnaît aisément, au demeurant, assez obscure et en tout cas, rebelle à tout essai de définition concise.

Quand nous aurons dit du rythme qu'il est une division de la durée obtenue par une combinaison régulière de longues et de brèves, ordonnées de manière à respecter les alternances de *thesis* et *d'arsis* exigées par la mesure, nous serons bien près, croyons-nous, d'en avoir dit l'essentiel.

III

Analysons maintenant les fonctions mentales qui ont pour objet la perception : 1° du mouvement; 2° de la mesure; 3° du rythme.

Le métronome est un instrument de précision destiné à mesurer les intervalles entre les valeurs sonores prises pour unités. Ces valeurs sont assez variables. Le choix en est libre. Il peut se porter sur la blanche, sur la noire, sur la

croche; dans les mesures de l'espèce 3/8, par exemple, c'est le nombre des croches à la minute qui détermine la vitesse du morceau.

Il est des compositeurs qui négligent de recourir aux précisions du métronome; tel Richard Wagner. Il savait vraisemblablement, aussi bien que personne, qu'un mouvement lent peut être pris plus vite par un chef d'orchestre que par un autre, et que les adjectifs qualificatifs d'un mouvement musical n'empêcheront jamais qu'il ne s'élève entre musiciens, sur la manière de prendre ce mouvement, des discussions interminables. Mais quand Richard Wagner dirigeait l'orchestre de Bayreuth, lui arrivait-il toujours, de mettre le point final, je ne dis point à la même heure, mais à la même minute? C'est pourtant ce qui aurait dû être. Le moment d'une fin de morceau devrait pouvoir se calculer avec la même exactitude que le moment d'une arrivée de train. En se contentant de caractériser un mouvement sans donner de ce mouvement une mesure mathématique, Richard Wagner estimait, sans doute, qu'il y aurait avantage à éviter ce *ne varietur*. Dans le *Prélude* de *Parsifal*, il faut aller « le plus lentement possible », c'est-à-dire atteindre la limite extrême de la lenteur tolérable, compatible avec le caractère général du morceau. Où est cette limite ?

Supposons-nous, à Bayreuth, pendant le premier entr'acte de *Parsifal*. Il se forme des groupes, et l'on discute les effets du degré de lenteur avec lequel le *Musik-direktor* a conduit le prélude. « Ah! si Richard Wagner ne s'était pas obstiné à négliger le métronome ! » Il a bien fait de s'y obstiner, car il aurait peut-être craint de fixer, ou trop haut, ou trop bas, le degré de cette lenteur. L'habileté d'un exécutant parvient à prolonger des tenues au delà du temps passé lequel, chez la plupart, la fatigue arrive. Et cette habileté n'a point de limite, pas plus d'ailleurs que n'en sauraient avoir l'extrême *fortissimo*, l'extrême douceur ou l'extrême vitesse. Cela dépend de l'habileté du virtuose, s'il s'agit d'un *solo*, de l'habileté et de l'intelligente docilité des musiciens, d'une part, et d'autre part, de la ferme et intelligente autorité du chef d'orchestre, s'il s'agit d'une œuvre symphonique.

Cela dépend d'autre chose encore. Il faut compter avec les limites de la perception distincte chez l'auditeur, et ces limites ne sont point partout les mêmes. Un soir, à Munich, il nous arrivait de dire à un jeune musicien : « Vous autres, Allemands, vous n'avez pas le même « sens du temps » que nous autres, Français. Dans un morceau où il s'agirait d'aller le plus vite possible, et toutes choses égales d'ailleurs, le Français surpasserait l'Allemand en vitesse »; et j'appuyais cette observation sur la manière dont les chefs d'orchestre, presque partout en Allemagne, ont accoutumé de prendre les mouvements. Leurs *allegro* sont généralement moins vifs que les nôtres. Et il nous est revenu que Ch. Lamoureux avait surpris les oreilles allemandes par la vitesse avec laquelle il conduisait certains morceaux.

On ne s'étonnera donc pas de nous entendre dire que, malgré ces adjectifs qualificatifs d'un mouvement musical figurant en tête d'une œuvre, et dont la signification est presque toujours claire, il est inévitable que, même entre musiciens, ne se produisent de notables différences d'interprétation, ou plutôt d'application. Le coefficient personnel inévitablement intervient, et ce coefficient dépend d'un certaine finesse d'oreille.

En effet, là où l'oreille n'est pas assez fine pour discerner les sons élémentaires d'une mélodie, quand cette mélodie court d'une course presque folle, l'auditeur demandera grâce et s'imaginera que l'orchestre a bredouillé. Un autre applaudira. C'est qu'il est doué d'une autre oreille. C'est qu'il aura perçu des détails imperceptibles au voisin.

Il va sans dire que les expériences d'acoustique psychologique nous renseigneraient utilement sur les erreurs possibles, non, dans l'appréciation d'un mouvement musical tel qu'il devrait être, mais dans le plus ou moins d'exactitude avec lequel nous comparons les degrés de la lenteur ou de la vitesse.

Aussi bien, chez la plupart des profanes, le type de lenteur ou de vitesse que l'on croit devoir être celui d'un *allegro* ou d'un *andante* est l'effet d'un souvenir On a entendu le morceau, et la lenteur ou la vitesse qu'on lui a donnée ce jour-là devient, chez l'auditeur, de culture médiocre, un critere soi-

disant infaillible. Avoir joué trop vite ou trop lentement signifie avoir joué plus lentement ou plus vite que Planté ou Liszt, tel jour et à telle heure. Or, il peut advenir que nos profanes se trompent. Ils se figurent avoir affaire à un exécutant ou plus endormi, ou plus pressé d'en finir, en quoi ils se trompent. Il nous est arrivé jadis et mainte fois de nous tromper ainsi.

On dit de certaines gens « qu'ils ont le compas dans l'œil ». L'expression est devenue familière. Qui s'aviserait de dire : « avoir le métronome dans l'oreille », s'exposerait à ne point mettre les rieurs de son côté. La seconde métaphore n'en est pas moins calquée sur la première, et l'aptitude qu'elle désigne est une de celles dont il ne faut pas faire fi. Les bons musiciens ne l'ont pas tous également. Il en est même chez qui elle n'atteint pas ce degré moyen d'exactitude qui permet, ou de se passer absolument du métronome, ou de ne s'en servir qu'au moment d'une première lecture.

Et c'est ce qui prouve que la fonction par laquelle nous nous rendons aptes à l'appréciation des mouvements musicaux est distincte des autres et peut se développer à part. Cette fonction exige le concours de la mémoire, attendu que si nous n'étions pas doués de mémoire, le mouvement serait pour nous comme s'il n'était pas. La flèche qui vole nous semblerait immobile. On peut donc considérer cette fonction comme mixte et la situer sur les confins de l'Oreille et de l'Intelligence musicale.

L'usage n'est pas de dire : « l'intelligence du mouvement ». Il est plutôt de dire : « le sentiment du mouvement ». C'est qu'en effet il semble que ce soit là une affaire d'instinct. L'homme qui marcherait lentement et se figurerait pouvoir lutter de vitesse avec un cheval lancé au grand galop, serait un infirme sans espoir de guérison. Il est d'ailleurs plus facile d'énoncer des cas de ce genre que de les concevoir et, à plus forte raison, de les imaginer. Ils dépasseraient d'une grande distance les cas de confusion de la droite et de la gauche, qui passent, peut-être à tort, pour des symptômes de bêtise incurable.

L'infirmité, servons-nous d'une expression moins forte, le

défaut le plus ordinaire, est un défaut, non pas du sens, si l'on peut ainsi dire, mais de l'attention. Les « distraits de la vie » se rencontrent de par le monde. Ils ne sont généralement distraits qu'à leurs heures, et quand ils ne consentent point à se laisser déranger de leurs rêveries coutumières. Mais les distraits du monde des sons se comptent par milliers. La distraction ne va pourtant jamais jusqu'à entraîner une confusion des contraires, de deux contraires aussi nettement antagonistes que le lent et le rapide. Elle peut aller jusqu'à faire naître des erreurs dans les comparaisons, lorsque ces comparaisons portent sur des vitesses faiblement contrastantes. L'attention et l'exercice jouent leur rôle ordinaire. Les cas au discernement desquels on s'est exercé sont ceux où les chances d'erreur diminuent progressivement. Mais les effets bienfaisants de l'exercice s'étendent au delà de leur champ d'application. A force de devenir habile à distinguer, entre deux mouvements d'une vitesse extrême, celui des deux qui est le plus rapide, on se familiarise avec les infiniment petits du monde des sons. Non seulement on devient meilleur juge des mouvements modérés, mais on apprend plus vite à ne plus confondre, dans l'ordre des lenteurs, l'identique et le semblable.

Il y a plus. On a certes raison de dire que l'attention est, par excellence, une faculté d'abstraction et d'analyse. Mais elle ne supprime pas ce dont elle se détourne. Elle le supprime si peu, que parfois elle le retrouve, même sans faire exprès de le ressaisir. C'est que plus l'attention se prolonge, à la réserve des cas où l'excès de sa prolongation l'épuise, plus elle règle et modère naturellement sa dépense. Elle augmente ainsi ses réserves. Aussi lui arrive-t-il d'appliquer, sans le moindre effort, aux objets environnants, une partie de son énergie disponible. Et c'est pourquoi il est assez difficile d'être attentif au mouvement d'un morceau, sans acquérir de son tissu mélodique une perception plus distincte et plus aisément remémorable.

Il est une intelligence, proprement dite, du mouvement musical, sensiblement moins répandue que la précédente et qui, là où elle se rencontre, paraît liée à l'intelligence même

de la mélodie. On parlait, tout à l'heure, de l'*allegretto* en *la mineur* de Beethoven. La plupart des gens du monde, médiocrement soucieux de citer avec exactitude, l'appellent un *andante*. Ils n'ont tort qu'à moitié, si l'*allegretto* n'est pas très loin de l'*andante*, et si, dans l'exemple présent, la différence veut être réduite au strict minimum. C'est ce qui doit avoir lieu. Le texte porte *allegretto*. Or, il est une manière de respecter le texte en s'étudiant à ne point aller plus vite que la mélodie ne l'exige. Mais comprendre qu'une mélodie porte avec elle son mouvement, et que ce mouvement lui est intérieur, qu'il est fonction de sa couleur et de sa forme, c'est déjà s'y connaître en musique. Et ce n'est pas des connaisseurs que nous avons à parler ici.

Il est désormais établi, qu'à l'aide de l'oreille et de l'oreille seule, on peut qualifier un mouvement et comparer des mouvements semblables. En même temps, on a constaté que la finesse de perception est une chose, et que l'exactitude dans l'appréciation de l'objet perçu en est une autre. Donnons en une preuve nouvelle. La somme d'éléments distincts perçus et discernés par l'oreille dans un temps très court peut surpasser celle des éléments distingués par le sens du tact ou celui de la vue. On doit, quand même, se garder d'en conclure que l'oreille peut mesurer ce qu'elle constate. Les gens qui ont le compas dans l'œil sont en plus grand nombre que ceux dont l'oreille pourrait être comparée à un métronome. L'œil n'en reste pas moins plus apte à embrasser les vastes étendues qu'à évaluer les distances. Et à ce point de vue l'oreille ressemble à l'œil. Les organes du mouvement ou de la préhension voilà les vrais, les seuls compas naturels de l'homme. Et c'est pourquoi le premier régulateur du mouvement musical imaginé par l'homme a été le pied. Vous hésitez entre deux mouvements sans pouvoir dire lequel est le plus vif? Battez la mesure et vous le saurez plus exactement. — Mais si l'oreille perçoit plus de sons, dans une même fraction de durée, que le pied ou la main ne peuvent exécuter de mouvements distincts, comment rectifier à l'aide du sens musculaire les erreurs possibles de l'oreille ? — On oublie qu'il ne s'agit pas d'égaler, par le nombre des mouvements

du pied ou de la main, celui des éléments sonores distingués par l'oreille. Battre la mesure c'est jalonner un mouvement. Ce n'est point le reproduire. Il suffit de marquer les temps, chose toujours possible.

Nous avons insensiblement passé de la question du mouvement à celle de la mesure. Elles sont d'ailleurs assez intimement liées. Aller en mesure signifie, le plus ordinairement, se mouvoir dans la durée d'un mouvement uniforme, sans presser ni ralentir à moins de le faire exprès, afin de ne point trop ressembler à un convoi en marche. On peut avoir l'oreille très fine, être sensible aux plus petits écarts de hauteur sonore et, quand même, ne s'apercevoir point toujours que l'on ralentit ou que l'on presse. Quand on s'en s'aperçoit chez les autres, c'est l'oreille qui en avertit, l'oreille inévitablement aidée de la mémoire. Quand on fait l'expérience sur sa propre personne, c'est encore elle qui donne l'alarme ; mais les doigts peuvent être indociles, et les cordes vocales, rebelles. J'ai vu des conscrits incapables de marcher au pas, témoins conscients de leur incapacité momentanée. J'en ai vu d'autres qui s'imaginaient marcher en mesure sans jamais y parvenir. J'ai bien peur qu'ils ne soient restés incurables. Ils n'avaient pas les muscles indociles : si l'on disait qu'ils avaient l'oreille sourde, on ne dirait vraiment pas si mal, puisqu'ils l'avaient comparable à un métronome détraqué.

Il est assez remarquable que, dans l'éducation du soldat que l'on exerce à la marche régulière, on fasse spontanément et naturellement appel aux trois sens, le sens musculaire, la vue et l'ouïe. Dans la décomposition des mouvements, pendant l'exercice du fusil, on leur fait numéroter chaque mouvement et on les fait compter à voix haute. S'est-on aperçu de l'avantage que peut offrir, pour la régularité des mouvements, le concours des trois sens à l'aide desquels nous nous exerçons, nous-mêmes, à diviser et à décomposer la durée ? La supposition est vraisemblable et la Psychologie musicale peut en faire son profit.

On se vante quand on prétend avoir le compas dans l'œil. Rien ne vaut le compas dont se sert l'arpenteur géomètre. Et

de même, si habile que l'on soit à marcher d'un mouvement uniforme, à jouer ou à chanter sans jamais presser ou ralentir si ce n'est aux endroits voulus, l'usage d'un métronome n'est jamais inutile, ou à défaut de métronome, celui d'un régulateur.

Ce régulateur est ordinairement le sens musculaire. Il est plus facile de chanter en mesure en s'aidant du pied ou de la main qu'en s'écoutant chanter, immobile. C'est, je crois, au second acte du *Barbier de Séville* (de Rossini) que le comte Almaviva envoie, d'un franc coup d'épée, promener jusqu'au fond du théâtre les longs bords du chapeau de Don Bazile. Il est si drôlement importun ce Don Bazile ! Regardez le s'avancer, tenant de la main gauche une partition dont il murmure un air, pendant que, de la main droite et d'un geste solennel, il se marque la mesure. Bazile est un maître de chant. Il sait l'art de chanter en mesure. Et quand même, pour mieux observer le juste mouvement, il joue au chef d'orchestre. On ne peut douter, cependant, que tout chanteur, pendant qu'il chante, n'ait conscience de sensations musculaires qualitativement différentes et d'intensité variable, localisées dans l'organe vocal. Le sens musculaire ne reste donc pas inactif. Mais la conscience ne s'applique guère à la perception distincte de ces phénomènes accessoires. Pendant que l'on chante, on a l'oreille trop attentive pour n'être pas distrait de tout le reste.

Une question divise les psychologues. Tout auditeur qui écoute jouer ou chanter n'accompagne-t-il pas d'une sorte de chant intérieur la mélodie qu'il écoute ? Au nombre des partisans de l'affirmative, plusieurs assurent que ce chant intérieur s'accompagne de phénomènes musculaires localisés dans l'arrière gorge. Nous sommes, pour en juger par nous-mêmes, dans la pire des conditions, n'ayant, pour ainsi dire, pas de voix, et ne parvenant guère à chanter juste, même s'il nous arrive de nous surveiller ou de nous aider du piano. Quand il s'agit de phénomènes aussi faiblement conscients, de perceptions destinées à ne jamais devenir aperceptions, on hésite à se prononcer. Tout ce que nous pouvons dire c'est que nous n'avons jamais observé un fait de parole intérieure sans éprouver un léger sentiment de pression localisable, ou dans

le larynx, ou dans le voisinage. Nous pensons que tel est le cas le plus général et qu'il s'applique à tout usage fait par l'homme de la voix intérieure. Nous admettons, par suite, qu'entre l'homme qui chante et l'homme qui écoute, la différence est toute de degré. Il est impossible d'entendre jouer ou chanter, non seulement sans s'apercevoir de la lenteur ou de la vitesse avec laquelle les sons se succèdent, mais sans l'évaluer, pour ainsi dire, en gros et, à plus forte raison, sans fractionner la durée.

Autre est « aller en mesure » et s'apercevoir quand un musicien observe ou manque la mesure. Autre est « avoir le sentiment de la mesure ». La première de ces fonctions consiste dans une addition d'intervalles temporels. Il semble que le sentiment de la mesure exige quelque chose de plus, nous irons presque jusqu'à dire : un acte de synthèse. Avoir le sentiment de la mesure, ce n'est pas seulement marcher sans accélérer ou sans ralentir, c'est prendre garde aux retours alternatifs des *frappés* et des *levés*. Un homme privé d'oreille, incapable de distinguer un son juste d'un son faux, se rendra compte des accélérations et des ralentissements. Il se rendra compte également des *crescendo* ou des *decrescendo,* des *forte* ou des *piano*. L'alternance des temps forts et des temps faibles lui échappera s'il manque d'oreille. Car s'il n'a point l'oreille musicale, il n'aura point, non plus, l'intelligence musicale. Il entendra sans comprendre. Il lui sera donc inutile d'écouter. Et c'est pourquoi la faculté de comparer les vitesses doit rester distincte de l'aptitude au discernement des temps faibles et des temps forts, l'une étant, ou très peu s'en faut, affaire d'oreille, l'autre étant liée aux fonctions propres de l'Intelligence musicale, si même — et nous nous sommes prononcés à cet égard — elle n'est pas une de ces fonctions. Chacun sait que, dans la hiérarchie militaire, le tambour-major reste sergent-major toute sa vie. Le chef de musique, lui, peut arriver capitaine. Et c'est de toute justice. Un tambour-major n'a nul besoin de savoir ses notes. L'incapacité de reconnaître un son n'empêchera jamais de bien battre du tambour, ce qui est, à certains égards, plus facile que de bien sonner de

la trompette, et demande, croyons-nous, moins de dons naturels.

Doit on dire « sentiment de la *mesure* » ou « sentiment du *rythme* »? Nous avons longtemps hésité. Dans l'usage courant, c'est « rythme » qui prévaudrait, soyons-en certains. L'usage nous paraît avoir tort. On a peine à ne point confondre deux éléments du discours musical communs, d'ailleurs, au chant et à la parole : l'accentuation et la quantité. Renforcer n'est point la même chose qu'allonger. Théoriquement, la confusion est presque impossible. Pratiquement, la confusion est à peu près inévitable. Il en est ainsi dans le discours ordinaire ; et dans la récitation poétique, chacun peut en faire l'expérience. Peut être cela n'a-t-il point lieu partout. Mais quand une langue, telle que la nôtre, n'a point de prosodie proprement dite, et que les mots n'y ont point de quantité fixe, l'habitude prise par les récitants, d'allonger presque toujours là où ils renforcent, entretient chez l'auditeur la tendance à confondre l'accroissement d'intensité avec la prolongation de durée, deux choses nullement incompatibles, quand même profondément dissemblables. En musique, la confusion peut avoir lieu. Elle est assurément plus rare. Toujours est-il que l'équivoque a passé du vocabulaire de la parole à celui du chant ou de l'exécution musicale. « Scander » qui signifie littéralement « faire sentir les longues et les brèves », en est venu parfois à signifier : « Faire sentir les douces et les fortes ». Et le mot « rythmer » ne semble pas avoir eu un sort très différent.

Il serait curieux de constater chez beaucoup de danseurs une confusion analogue. Et c'est pourquoi la plupart des bons danseurs sont réputés l'être, parce qu'ils dansent en mesure. La plupart n'en ont pas moins perdu le sentiment du rythme, malgré les avertissements et les exemples du maître à danser. Ils ont beau savoir que frapper du pied et glisser sont deux choses très différentes, là encore ils ne distinguent plus entre la quantité et l'accent. Décidément notre distinction entre le « sentiment de la mesure » et « le sentiment du rythme » a tout l'air d'une distinction de pédant : elle est

pourtant familière aux psychologues et aux philologues.

Savoir compter en accentuant, il n'en faut pas davantage pour se faire justement attribuer le sentiment de la mesure. Avoir le sentiment du rythme, c'est être capable de saisir l'unité d'une pluralité : par exemple, s'il s'agit de vers, s'apercevoir de leur présence, même au cas où l'alinéation ferait défaut, même au cas où le récitant ne prendrait pas la précaution de s'attarder après chaque rime, à la manière des écoliers ; en musique, c'est suivre de l'oreille l'unité du dessin obtenu par l'agencement des longues des brèves, de leurs multiples et de leurs sous-multiples. Ici l'addition fait place à la synthèse. On peut même se dispenser d'en faire la preuve.

La synthèse dont nous parlons est purement quantitative. Une mesure peut se battre : un rythme aussi. Les cinq lignes de la portée sont inutiles au dessin d'une figure rythmique : une ligne suffit. Une même figure rythmique peut servir de cadre à plusieurs airs. Une mélodie ne se réduit pas à son rythme, pas plus, d'ailleurs, qu'un organisme à son squelette.

— Alors, si pour avoir le squelette d'un organisme animal ou humain il faut préalablement disséquer, toute perception d'un rythme exigeant, elle aussi, une sorte de dissection, l'analyse d'un rythme sera postérieure à celle de la mélodie ?

— C'est assez l'ordinaire. Mais, considérée à part, elle exigera moins d'effort. Il est plus facile en effet de ne pas confondre « la générale » avec « la retraite » que de ne pas confondre la *Marseillaise* avec le *Chant du Départ*. Or, la *Marseillaise* et le *Chant du Départ* sont deux airs. La « générale » et la « retraite » sont deux « batteries » de tambour, — servons-nous du terme propre, — deux rythmes, deux figures rythmiques différentes. Par où l'on voit clairement à quel point le sentiment de la mesure ne devrait jamais être confondu avec le sentiment du rythme. Le défaut de l'un donne à la démarche du soldat une allure molle. Le défaut de l'autre empêche de comprendre le langage du tambour.

On voit donc, par l'exemple du tambour, ce que c'est qu'un rythme isolé de toute mélodie. On s'aperçoit, en outre, de ce qui fait l'unité d'un tel rythme, et qu'on ne peut l'interrompre sans le détruire, sans lui donner l'apparence d'une figure

inachevée. Par suite, admettre que l'esprit, dans l'appréhension d'une figure géométrique, accomplit un acte de synthèse, et douter qu'il en soit ainsi dans la perception d'un rythme, équivaudrait à se contredire. Il ne suffit pas d'entendre des sons à la suite les uns des autres ; il faut les distribuer, il faut les ordonner conformément à la loi qui caractérise ce rythme et presque l'individualise ; parlons mieux, il faut en percevoir la distribution et l'ordonnance. L'aptitude en question passe pour universelle. Tout soldat qui ne comprendrait point ce dont l'ordre lui est donné par le tambour serait mis à la salle de police. Les différents rythmes du tambour n'étant ni compliqués ni multipliés à l'excès, tout conscrit, à moins d'être sourd, doit les reconnaître. Mais tous les conscrits n'y arrivent point en même temps. Et les attardés en ce genre sont parfois des distraits involontaires. Ils ont besoin d'exercice pour acquérir le sentiment, ou plutôt l'intelligence des rythmes On suppose que là où elle présente des lacunes, l'attention la développera. Et l'on a raison, somme toute. Le discernement des rythmes n'attend point, pour que l'on s'y exerce, l'heure d'aller au régiment. On a vu les chevaux trotter et galoper. Dans le trot, le sabot du cheval frappe le sol à intervalles rapprochés ; et si l'œil n'en avait déjà fait l'expérience, on serait tenté de croire que le cheval qui galope parcourt un espace moindre. Ce n'est donc pas uniquement la longueur d'espace franchi à chaque frappé qui distingue le galop : c'est le rythme propre à ce genre de course, où l'accent, pour n'être pas indépendant de la quantité, ne saurait là, pas plus qu'ailleurs, être confondu avec elle.

Or, qui ne distingue les trois rythmes propres au mouvement du cheval ? Qui ne s'en souvient, à la première occasion ? Qui se trompe en les désignant, à moins qu'il ne prenne un mot pour un autre ? Le sourd et pas un autre... et encore si notre sourd regarde, il évitera de se tromper.

Et c'est pourquoi nous n'avons risqué le mot « d'intelligence » qu'après y avoir préparé le lecteur. Car on ne dira point d'un homme qui sait discerner les rythmes que cet homme a l'oreille musicale. On dira simplement qu'il n'est pas

sourd. On ne s'avisera point de ce qu'une telle aptitude implique de musical. On s'avisera, moins encore peut-être, de ce qu'elle implique d'intellectuel. Là où elle se rencontre, c'est-à-dire partout où la faculté d'entendre n'est ni absente, ni atrophiée, on la constate sans y voir un signe de noblesse ou d'élection. A son degré le plus élémentaire, elle est trop répandue pour que l'on songe à tout ce qu'elle peut devenir par l'efficace du temps, des circonstances et des dispositions individuelles. Et dédaigneusement on la met sur le compte de l'instinct ou de l'automatisme. Ni la banalité de l'aptitude, ni l'insignifiance relative de son faible degré ne font rien à l'affaire. On sourira qu'il nous plaise de faire intervenir l'intelligence et de la faire descendre à une aussi humble besogne : il n'importe. Nous conviendrons que la besogne est humble. Et si l'on objecte qu'il se rencontre des animaux pour s'en acquitter, nous en conclurons que ces animaux participent en cela de la même intelligence que nous.

Une fois terminée l'analyse des fonctions à l'aide desquelles l'homme appréhende les éléments quantitatifs de la mélodie, perçoit et distingue les mouvements, les mesures et les rythmes ; si l'on s'est rendu compte des faits ramassés et groupés, des inductions consécutives à ces faits et des vues générales que ces inductions autorisent ; on ne s'étonnera point du problème qui, spontanément, et à l'issue de ce premier ordre de recherches, vient troubler et presque déranger nos habitudes de « vieux psychologue ».

Nous nous étions laissé dire par nos maîtres, nous avions même lu chez les bons auteurs que les « facultés de l'âme » se graduaient en se différenciant, que le passage du « même » à « l'autre » s'accompagnait d'un passage de « l'inférieur » au « supérieur ». Il serait si commode pour l'esprit humain que tout marchât ensemble et que les deux catégories de « quantité » et « de « qualité », sans cesser de faire, chacune, et séparément sa tâche, poursuivissent un même but par des moyens différents ! L'écart de degré est-il ou n'est-il pas le signe d'une extrême différence de nature ? — Pas toujours, et les exemples qui précèdent en sont la preuve.

Direz-vous que l'instinct est inférieur à l'intelligence? Vous aurez tort, car vous n'en savez rien. Il est d'un autre ordre, et c'est tout ce que vous pouvez en dire. L'instinct de l'abeille est supérieur à l'intelligence d'un papou. Je ne me porte pas garant du fait, n'ayant jamais observé de ruche ni causé avec un papou. Je sais seulement que l'abeille accomplit, sous l'influence de l'instinct, ce qu'un papou ne sera jamais en état d'accomplir. Le papou n'en a pas moins de l'intelligence. Et il est très probable que l'abeille n'en a pas du tout.

Il faut donc tenir compte des différences d'ordre, et se tenir prêt à reconnaître, si l'on y est contraint par l'observation, que dans chaque ordre, il est une infinité de degrés, depuis les plus élevés jusqu'aux plus infimes. L'instinct peut accomplir de presque miracles et garder son nom d'instinct. L'intelligence peut décroître jusqu'au-dessous de l'ordinaire et même beaucoup au-dessous, sans cesser d'être l'intelligence. Le métal n'est point le même. Et les quantités ont beau croître, si elles sont tirées de la même matière, elles ne changent point cette matière.

Et de même, si nous comparons les fonctions par nous attribuées à l'Oreille musicale avec les fonctions qui nous ont paru ressortir à l'intelligence, nous reconnaîtrons qu'il en est, parmi celles-ci, dont le travail est des plus humbles. Si l'on avait à le rétribuer, on le paierait d'un prix moins cher que maint autre travail effectué par l'oreille. L'accordeur de piano est, dans la hiérarchie sociale, supérieur au tambour d'un régiment, même à un tambour-major. On le paie plus cher. On le trouve plus difficilement. Son éducation coûte davantage. Elle demande plus de temps et plus de surveillance. Il n'en reste pas moins que le tambour-major a besoin d'intelligence. L'accordeur de piano, lui, n'a besoin que d'oreille. Seulement il lui en faut beaucoup, beaucoup plus qu'il ne faut d'intelligence au tambour-major pour discerner les rythmes et exercer ses subalternes à leur discernement. Et c'est pourquoi, des deux métiers, le moins difficile est encore celui du tambour-major.

CHAPITRE IV

DE L'INTELLIGENCE MUSICALE. — SA RÉALITÉ. — EXAMEN DES FONCTIONS MENTALES QUI ONT POUR OBJET LES ÉLÉMENTS QUALITATIFS DE LA MÉLODIE.

La musique se sert des sons. Le son musical en est la matière. Mais le son musical est, pour la conscience qui l'enregistre, une sorte d'atome. Le monde d'Epicure — ne disons pas le monde de Démocrite — avant la rencontre des atomes, voilà l'image qui s'offrirait d'elle-même pour figurer le monde des sons. s'il suffisait, pour faire de la musique, de juxtaposer des sons Les enfants, les ignorants et quelques adultes, assez comparables à des sourds, le croiraient volontiers. Ils manquent précisément de cette Intelligence musicale dont la description est imminente. Cette intelligence, si elle existe, et tel est notre avis, n'eût jamais trouvé où se prendre, au cas où une matière intelligible lui eût fait défaut. Peut-être, et même très certainement, nous exprimons-nous mal. Une matière intelligible est un pur non sens. Toute matière qui, d'elle-même, offre prise à l'intelligence, est une matière déjà façonnée ou informée, une matière où déjà l'ordre règne. Mais l'idée d'ordre, si l'on veut bien y réfléchir, participe de deux idées contraires : celle d'unité, celle de multiplicité. Elle en exprime la synthèse, ce qui revient à dire que d'une simple juxtaposition ne résultera jamais l'ordre véritable. Sans une pluralité de sons, il n'est pas de musique. Et si cette pluralité ne forme pas un tout, il n'en est point

davantage. Faire une gamme ce peut être « vocaliser », ce ne fut jamais chanter. Une gamme n'est pas une mélodie. Et c'est la mélodie qui est le principal, sinon l'unique objet de l'Intelligence musicale. On pourrait, dès lors essayer de l'Intelligence musicale une définition du type aristotélique et se la représenter comme l'acte commun d'une intelligence qui est l'intelligence humaine et d'un intelligible qui est la mélodie.

I

Alors tout ce qui est en deçà de la mélodie est en deçà de l'intelligence? Oui et nous avons soigneusement séparé des fonctions propres de l'Intelligence musicale, les fonctions de l'Oreille. — Mais ne disait-on pas, tout au début de notre chapitre troisième, que les fonctions à l'aide desquelles l'homme perçoit le mouvement, la mesure, le rythme, sont des fonctions essentiellement synthétiques, qu'elles ont pour objet des éléments de la durée, que leur office propre est de les unir, ou plutôt de les unifier? Il y faut de la mémoire, nul n'en doute. Mais on n'a point coutume, chez les psychologues, d'attribuer à la mémoire l'acte de synthèse dont elle nous prépare la matière? La mémoire est un magasin. Ce n'est pas un organisme. On sait mal tout ce dont on se souvient, quand on ne fait que s'en souvenir et la mémoire n'est féconde que la où elle est dominée. Elle n'est donc rien sans l'intelligence.

Et c'est pourquoi, si l'on essayait d'expliquer la perception du mouvement, de la mesure et du rythme par l'action combinée de l'oreille et de la mémoire, ou bien on y verrait l'effet d'une collaboration fortuite, ou bien on sous-entendrait l'inévitable intervention de l'intelligence. On ne peut en effet se passer d'elle. Des trois fonctions de la durée qui sont le rythme, la mesure, le mouvement, c'est le mouvement dont nous jugeons le plus vite. Encore, pour en juger avec exactitude avons-nous besoin d'entendre quelques instants. Est-il sûr que dans les jugements de ce genre aucune comparaison n'intervienne? On serait plutôt sûr du contraire. Or si les juge-

ments de constatation ou « jugements de sens », ne sont généralement rien de plus que des états du type sensationnel exprimés par la parole, les jugements de comparaison ne s'expliquent qu'au moyen de l'intelligence. N'ayons aucun scrupule d'insister sur ces vérités de psychologie élémentaire, omises dans nos meilleurs traités.

Il est permis de penser, toutefois, qu'en insistant davantage, on déplacerait l'intérêt de la question. Car si nous avons raison de piaider ici en faveur de l'intelligence, nous aurions peut-être tort de donner à cette intelligence l'épithète de *musicale*. Il y aurait assurément des torts plus graves. Mais il nous faut faire ici notre devoir de psychologue qui est de ne jamais avancer d'un pas sans savoir, exactement, où l'on est arrivé.

Avons-nous oui ou non, franchi le seuil de l'Intelligence musicale ?

— Oui va-t-on nous dire et la question même est de trop. Car qu'est-ce que le mouvement, la mesure et le rythme ? Nous les avons appelés comme ils le méritent, les éléments quantitatifs de la mélodie. La question est de savoir s'ils peuvent en être séparés.

— Par abstraction, ils le peuvent. En réalité, rien n'est plus facile que de battre un rythme sans jouer ni chanter.

Insistons encore. Car si l'on parvenait à établir que le mouvement, la mesure et le rythme ont été isolés par l'homme qui les aurait primitivement extraits de la mélodie, on aurait démontré par cela même leur essence-musicale [1].

Ceux qui ont lu les écrits théoriques de Richard Wagner et se souviennent des idées de l'auteur sur l'origine commune et l'union primitivement étroite des trois arts dont l'homme trouve en lui la matière, la Poésie, la Musique et la Danse, se demanderont vraisemblablement, s'ils croient à l'évolution des fonctions humaines et au passage de l'homogénéité incohérente à l'hétérogénéité cohérente, dans quelle mesure l'auteur de l'*Œuvre d'Art de l'avenir* s'est ou ne s'est point laissé tromper par les apparences, s'il a oublié que les premiers

1. Inutile d'avertir que nous donnons ici au mot « essence » une signification *physique* et non métaphysique.

hommes dont il nous est parlé dans les plus anciens textes, sont loin, très loin des hommes primitifs. Ni les « Achéens », ni leurs adversaires des bords du Simoïs n'étaient des sauvages. Il avaient le sentiment de la mesure et le goût des mouvements bien rythmés. En ce temps-là, on chantait en s'accompagnant du geste, et l'on chantait des vers dont la musique était née en même temps que les mots. Cette synthèse des trois arts, soi-disant indissolubles, était-elle primitive? Wagner s'exprime parfois comme s'il n'en avait jamais douté. Et il est permis d'en douter.

Il est permis de penser que le tambour est l'aîné des instruments de musique, et que la danse, elle aussi, est l'aînée du chant. Car si, pour qu'il y ait chant, il faut qu'il y ait eu préalablement division de la Dyade indéfinie du grave et de l'aigu, par suite, création de l'échelle musicale, une création de ce genre, œuvre de l'esprit, on doit même aller jusqu'à dire de la raison, suppose un état de civilisation avancé. Nos ancêtres ont vraisemblablement dansé longtemps avant d'avoir chanté. On peut affirmer cela sans de gros risques d'erreur. L'oiseau lui-même rythme son vol et le cheval son galop. Animaux et hommes obéissent spontanément à la loi du moindre effort, loi biologique avant d'être psychologique. Un système musculaire et un système nerveux, il n'en faut point davantage pour éprouver l'heureuse influence de la régularité sur l'énergie motrice. Dès qu'on en règle la dépense, on la réduit et on la facilite. Si le rossignol s'écoute chanter, les rythmes de son chant le lui rendent plus agréable. Le plaisir lui vient par surcroît. Il ne l'a point cherché. Il a éprouvé l'influence bienfaisante du rythme sur le jeu de l'organe vocal. Un soir, à Rome, sur le chemin qui, de l'ancienne roche Tarpéienne, conduit au Capitole, nous remarquions un groupe de femmes réunies autour de l'une d'elles qui racontait avec animation : le geste avait de l'éloquence et de la grâce. Et les attitudes de celles qui écoutaient, ne manquaient point de grâce non plus. Aucune ne cherchait à plaire. Si elles étaient agréables à regarder, c'était sans le savoir. Elles n'avaient cherché qu'une chose : s'installer le plus commodément possible pour mieux entendre. Celle qui racontait en

mimant son récit, ne prenait point garde à ses gestes, pas plus, d'ailleurs, qu'aux inflexions de sa voix. Et tout cela formait un ensemble eurythmique.

Ainsi partout où il y a mouvement, geste, attitude, il y a rythme ou possibilité de rythme. Et c'est pourquoi Richard Wagner, quand il célébrait l'heureuse influence du rythme sur la musique et qu'il les jugeait faits l'un pour l'autre, se gardait de les comparer à des frères jumeaux. Ils ne sont point nés le même jour. Ils ne sont point sortis du même sein. Le jour où ils se sont rencontrés ils sont devenus à peu près inséparables, et chacun en a profité. Une mélodie où les notes marcheraient à pas comptés, se succédant à de longs intervalles, ainsi que les sons d'une cloche funèbre, serait désespérément monotone, tout aussi monotone, en son genre, que le serait un rythme dépourvu de chant. Dès que la mélodie s'incorpore le rythme, dès que sur une forme rythmique se greffe une mélodie, la variété naît, et avec la variété, le plaisir.

Mais ne l'oublions pas : la mélodie est née dans le sein de la Musique, et le rythme dans celui de la Danse.

Et cela confirme les conclusions de notre troisième chapitre. Oui, disions-nous, il faut de l'intelligence et, si peu qu'il en faille, on ne saurait s'en passer, pour être apte à percevoir un mouvement, une mesure, un rythme. Et l'intelligence du rythme ne peut manquer sans que l'Intelligence musicale en souffre, pour ne rien dire de plus. Mais les deux espèces d'intelligence, en dépit des affinités qui les rapprochent, ne sauraient être confondues. Un bruit peut être rythmé, une forme visuelle mouvante et dont le mouvement ne fait aucun bruit peut aussi l'être. Dès lors l'intelligence du rythme n'est pas l'Intelligence musicale. Mais on peut bien dire qu'elles tendent l'une vers l'autre [1].

1. On pourrait dire que les fonctions qui viennent d'être décrites ressortissent à l'Intelligence musicale, mais à la condition d'ajouter que cette intelligence en est la cause finale. Elle n'en est point la cause efficiente, et c'est ce que l'on vient d'établir.

II

L Intelligence musicale a pour objet immédiat, non point la sensation sonore qui est, nous l'avons dit, affaire d'oreille, mais la mélodie proprement dite, c'est-à-dire un continu sonore. Tout acte au moyen duquel s'effectue la synthèse des éléments qualitatifs d'une mélodie est un acte d'intelligence musicale. Que nous soyons capables de percevoir la mélodie, puisque nous le sommes, non pas seulement de vocaliser, mais de chanter, c'est un fait d'expérience universelle. Même il arrive à ceux qui ont la voix fausse de chanter des airs et, malgré la fausseté des intervalles, d'en reproduire assez exactement l'allure et la suite. En quoi, s'ils manquent d'oreille, — et encore n'en sont-ils point totalement dépourvus, — ils ne manquent assurément pas d'intelligence. Ils savent écouter et percevoir. Ils perçoivent, outre la mesure, le mouvement et le rythme de la mélodie, l'ensemble des « éléments qualitatifs » dont elle est la synthèse.

Tout ce qui existe, chose ou personne, participe de la *quantité* et de la *qualité*. La quantité se mesure et se compte. La qualité se constate Un rythme est binaire ou ternaire, dactylique ou spondaïque. Une mélodie est en *ut* ou en *si*. La quantité correspond à la question *quantum*, la qualité à la question *quid*. Dire ce qu'est une chose, c'est la *qualifier*. Dès lors, il n'est point malaisé de savoir ce qu'en philosophie musicale on entend par « éléments qualitatifs » de la mélodie. C'est tout ce que l'on en peut solfier : c'est son tissu sonore.

Si nous examinons de près ce tissu, fil par fil, nous y apercevrons, sous-jacente, une quantité d'un nouveau genre, étrangère par elle-même à la mesure, au rythme et au mouvement. Voulez-vous rendre un texte musical immédiatement indéchiffrable sans lui rien ôter de son contenu? Remplacez les signes graphiques ordinaires par des expressions numériques, variables pour chacun des degrés de l'échelle musicale, constantes pour le même degré. Chacun des nombres inscrits

représentera un nombre donné de vibrations atmosphériques, et, chacun des sons musicaux sera caractérisé par un nombre de vibrations défini. Ainsi transformé, le texte ne sera plus accessible qu'aux initiés ou de la physique ou de la mathématique des sons. Il ne sera nullement illisible. Or la possibilité de traduire en nombres la première des mélodies venues, qu'elles qu'en soient la structure et la complication, prouve assez que la quantité y est incluse. Seulement, tandis que pour se rendre compte d'un rythme ou d'un mouvement, on opère sur des durées détachées de leur sujet, et, par suite, sur de pures quantités abstraites; pour se chanter à soi-même une mélodie, où chaque note est représentée par un nombre, il faut recourir à une opération inverse, repasser de l'abstrait au concret et, à travers une suite de schèmes ou de concepts, retrouver la matière sensible que ces schèmes représentent.

On donne à cette matière le nom de *qualité*. Dès lors, parler des éléments qualitatifs de la mélodie, c'est se désintéresser de ce qu'elle contient d'objectif pour ne s'attacher qu'à la manière dont elle affecte la conscience. Nous avons beau situer hors de nous les sons et les couleurs, nous serions tentés, quand même, ainsi que l'était naguère le poète Keats, de maudire Newton, pour nous avoir désappris à confondre ce qui est dans les choses avec ce qui est en nous. Le sage Thomas Reid, cet apôtre obstiné du sens commun, nous conseillerait de nous rendre. Ce que nous entendons et ce qui nous charme dans une mélodie a pour siège notre « labyrinthe ». Ce qui met en mouvement les fibres de notre « membrane basilaire » est lui-même un mouvement venu de l'extérieur. Mais ce dont nous vient le plaisir et sa raison d'être immédiate, ne veut pas être cherché ailleurs que dans la conscience. Une mélodie n'est pas autre chose qu'une traduction en termes de conscience d'un ensemble de vibrations atmosphériques. Et c'est la traduction seule qui nous importe. Le texte original nous est indifférent. Pour jouir de la mélodie, et quelle que puisse être, à cet égard, l'opinion du sens commun, nous n'avons pas à sortir de nous-mêmes. C'est ce que l'on veut dire quand on attribue à la mélodie comme telle, une matière

toute qualitative. Ici le mot « matière » est synonyme de « contenu », puisque le son et l'espace ne sauraient avoir, l'un avec l'autre, que des rapports indirects, on dirait presque des relations au second degré. Le son étant, de sa nature, impalpable, ne peut avoir affaire qu'à la seule durée.

Le mot « matière » signifie autre chose encore. Qu'une mélodie soit faite de sons, chacun le sait presque sans l'avoir appris. Qu'une mélodie soit autre chose, presque tout le monde hésiterait à le soutenir. Et cependant si l'on venait raconter que l'auteur de la « fugue du Chat », Scarlatti, pour trouver le sujet de sa fugue, n'eut qu'à inscrire les notes heurtées sur son clavecin par les pattes du chat, la légende trouverait des incrédules. Nous savons tous, par expérience, qu'il ne suffit pas de mettre les doigts sur un clavier pour faire de la vraie musique. Que manque-t-il donc à cette suite de sons produits par le contact des doigts et du clavier? « D'être agréable »? Sans doute. D'où nous vient, pourtant ce manque de plaisir? De ce que les doigts vont à l'aventure, s'enfonçant dans les touches au hasard de la rencontre, semblables, ou très peu s'en faut, aux syllabes détachées d'un abécédaire, lesquelles rendent des sons et restent dépourvues de « sens ». Car elles ne signifient rien, car elles n'existent que pour l'oreille, l'intelligence n'y trouvant rien à quoi se prendre, attendu qu'il ne s'y trouve rien à comprendre.

Il y a donc en musique quelque chose à comprendre? Telle est notre thèse. Et la preuve n'en serait plus à faire, si l'expression « comprendre » n'était, par elle-même, de nature à heurter le sens commun. Plusieurs nous reprocheront d'assimiler deux choses profondément différentes, l'acte ou la série des actes qui aboutissent à l'intelligence d'une langue, et l'acte ou la série des actes dont l'intelligence d'une mélodie est le résultat. On nous objectera que des deux séries d'actes, l'une est réelle, l'autre imaginaire, car elle est inobservable. Et l'on s'étonnera que l'esprit de système nous égare au point de nous faire oublier une distinction des plus banales en psychologie. *Comprendre* et *sentir* ne devraient jamais être confondus. Or, tandis qu'il est à peu près passé en proverbe que la musique est affaire de goût, pourquoi nous plaît-il

de dessaisir la sensibilité au profit de l'intelligence, comme si le goût de l'homme pour la musique pouvait jamais avoir ses racines ailleurs que dans la sensibilité même?

— Question de mots ! — Non pas. Nous ne tenons pas du tout à rectifier le vocabulaire courant. Et peu nous importe que l'on dise « comprendre » ou « sentir », au cas où l'on dirait indifféremment l'un pour l'autre ! Aussi bien nous ne songeons guère — il s'en faut presque du tout au tout — à nier que la musique ait pour fin le plaisir. Et nous serions en grand embarras de lui trouver une autre destination. Seulement nous sommes d'avis qu'il ne faut pas supprimer les intermédiaires. Or, entre la musique à laquelle nous prenons plaisir et le plaisir que nous y prenons, il est des intermédiaires. L'Intelligence musicale en fait partie. Nous aussi, jadis, nous eussions accueilli d'un sourire le psychologue qui nous aurait parlé comme nous parlons en ce moment. Nous avons été, jadis, notre propre adversaire. A qui serait venu comparer la lecture d'un acte de Mozart à celle d'un chant de Virgile, nous eussions déclaré la comparaison boiteuse et nous lui aurions à peu près répondu : « Quand on me joue du Beethoven et que je l'admire, je ne perçois rien de plus que ceci : des sons m'arrivent à l'oreille, ils m'émeuvent. Et c'est tout. »

Et bien non ! ce n'est point tout. Car il m'est arrivé de lire des morceaux de maître et de les trouver insipides ; de les entendre lire par d'autres et de les trouver admirables. Au nombre de ceux qui n'admettraient point la réalité de l'Intelligence musicale, j'en connais qui avaient vingt ans, alors que l'on sifflait *Tannhäuser*. Ils sifflaient, eux aussi. Maintenant, de *Tannhäuser*, ils admirent tout ou presque tout. Qu'ils nous expliquent donc cette métamorphose ! Ils invoqueront l'habitude et ils seront dans le vrai. Seulement là où agit l'habitude, elle produit des effets équivalents à ceux de l'adaptation ou de l'acclimatation progressives. Reste à savoir ce qui s'est acclimaté, adapté, si c'est l'esprit ou si ce n'est que l'oreille.

Depuis le temps où l'on sifflait *Tannhäuser*, on a beau être convaincu que l'œuvre est restée la même, chose d'ailleurs

facile à constater, il semble pourtant, à ces admirateurs du surlendemain, qu'ils entendent, aujourd'hui, tout autre chose que ce qu'ils étaient allés entendre, à la salle de la rue Lepelletier, il y aura bientôt quarante-cinq ans. Ils sont à cet égard ce que seraient des aveugles, presque de naissance, rendus à la lumière, et qui auraient appris à voir. Jadis ils se figuraient n'entendre que des sonorités confuses, intentionnellement musicales peut-être, plus voisines du bruit que du son. Et ils étaient sincères. C'était cela et rien d'autre qu'ils entendaient. Ils ne savaient vraiment pas où donner de l'oreille. Et partout où elle s'avisait d'aller donner, leur oreille recevait un choc intolérable. Aujourd'hui plus de choc, plus de chaos, plus d'éblouissement auriculaire.

Constatons d'abord que le changement d'attitude a été lent, qu'il s'est accompli étape par étape, qu'entre les premières représentations et la reprise de l'œuvre wagnérienne, on a pris le goût d'une musique moins superficielle, moins unilinéaire que ne l'étaient les œuvres musicales nées entre 1830 et 1859, qu'on s'est rendu l'assimilation du *Faust* de Gounod presque aussi prompte et aussi facile que l'était pour nos pères celle de *Norma* ou de la *Favorite*. On a donc fait son éducation musicale. Et on l'a faite partout en France, à Paris et en province.

Reste à savoir comment on l'a faite. On est allé au théâtre. On a fréquenté les concerts symphoniques. On s'est dit que les grands maîtres de la musique étaient dignes de leur gloire. On les a donc sérieusement écoutés, sans plaisir d'abord, quelquefois même avec déplaisir. On s'est aperçu qu'à force de les entendre, on y entendait plus clair. On a curieusement suivi ces lents et continuels progrès de l'obscurité à la lumière. Puis quand la pleine lumière a brillé, l'admiration a jailli.

— Soit. Mais où est dans tout cela, le rôle de l'intelligence?

— Il est partout. Je demanderai d'abord à ceux qui le contestent, ce qu'il en adviendrait d'un écolier qui ne lirait que des yeux. Au temps où l'on nous faisait réciter par cœur du Virgile ou du *Conciones*, nous avions des camarades qui prêtaient à Tite-Live les absurdités les plus ridicules, à Virgile

les fautes de quantité les plus grossières. Leur mémoire était en faute. Et comme elle était seule à travailler, elle absente, l'écolier improvisait ses mots au hasard. Il avait appris sans comprendre : et pendant qu'il récitait, la mémoire des yeux était son seul guide. L'enfant qui lit sans comprendre se fatigue et se dégoûte vite : mille déjà l'ont dit. Et nous dirons maintenant qu'un auditeur mis en présence d'un chef-d'œuvre musical, s'il y trouve de l'ennui, n'a fait aucun appel à son intelligence.

En effet comment s'intéresser à un écrit où l'on ne sait percevoir que des syllabes et des mots ? Comment s'intéresser à une œuvre symphonique, si l'on est incapable d'en apercevoir l'ordonnance et la composition? si l'on ne sait pas distinguer un thème d'un autre thème? si l'on ne sait pas reconnaître un motif même à travers ses changements de ton, de timbre ou de mode? L'audition d'une œuvre symphonique, même chez les amateurs d'élite qui, du premier coup, y perçoivent clair, suppose un long travail, car elle atteste de longues habitudes d'analyse et de synthèse, d'assimilation et de différenciation, toutes choses dont l'oreille serait incapable si elle n'était pénétrée d'intelligence. Lorsque, dans un morceau, un thème reparaît, que ce thème a changé de mouvement, de mesure et de rythme, le certificat d'identité que nous lui conférons quand même, est une preuve que nous l'avons reconnu, malgré ce qui pouvait nous le rendre méconnaissable. Nous avons perçu « le même » dans « l'autre », l'identité dans la différence. Nous avons associé et dissocié, uni et séparé. Je me trompe, nous avons associé en dissociant, séparé en unissant. Et si nous avions été attentifs au discours intérieur dont toutes les opérations de l'esprit s'accompagnent, nous aurions entendu se prononcer tout au fond de nous-mêmes des jugements de ressemblance et de différence, et cela durant toute la symphonie.

Voilà comment les choses se passent chez ceux qui ont l'habitude et l'expérience d'écouter. Nous l'avons observé chez nous et chez d'autres. Qu'est-ce en effet que « causer musique », sinon faire de l'analyse musicale sur un ou plusieurs textes remémorés ? Dire « c'est beau » ou « c'est laid »,

ce n'est pas causer musique. On ne cause pas quand on n'a que des interjections à faire entendre. Et l'on sait que les jugements de la forme : « c'est laid »; ou « c'est beau »; ne sont, en fin de compte, que des interjections converties. Pour s'entretenir d'une œuvre, il faut être capable de la reconstituer après coup, d'en faire le plan, d'en ordonner la matière, de qualifier les émotions ressenties en les dérivant de leurs causes, en les situant, pour ainsi dire, à l'endroit même de l'œuvre où on les a senties fermenter. Le propre de l'émotion musicale chez ceux qui n'y sont point insensibles, est de se préparer avant de jaillir, et cela, parce que le propre de l'art musical chez les habiles est de préparer les effets. Résumons-nous : pour s'y connaître en musique il faut faire appel à la faculté d'apercevoir des rapports. Et cette faculté n'est autre que l'intelligence.

En dépit de nos appels répétés à l'expérience et à l'observation, peut-être ne désarmerons-nous pas les partisans du plaisir musical immédiat, celui qui naît ou est censé naître spontanément, et qui jaillit au contact de l'œuvre aussi naturellement qu'une sensation de dureté ou de mollesse au contact d'un tronc ou d'une feuille d'arbre. Et nous les désarmerons d'autant moins, j'en ai peur, que nous avons trop prouvé. N'est-il pas admis entre gens du monde qu'il est deux sortes de musique ? L'une, la musique *chantante*, plaît dès qu'on l'écoute ; l'autre est la musique *savante* qu'il faut être compétent pour juger agréable. Or la symphonie a toujours passé pour être de la musique savante à l'usage des « intellectuels ». De plus, notre avis n'est pas de limiter le rôle de l'Intelligence musicale aux œuvres travaillées avec art et méthode, où il semble que l'artiste se soit posé des problèmes, créé des difficultés à plaisir, en vue de se rendre admirable à force d'étonner. Nous prétendons que l'Intelligence musicale n'est un privilège qu'à son degré le plus haut. Nous affirmons qu'elle existe à l'état normal chez tous les hommes, et que, par suite, sa privation rend infirme. Nous affirmons que s'il faut moins d'intelligence pour comprendre une mélodie bellinienne qu'il n'en faut pour comprendre une symphonie de Mozart, il en faut, quand même, et que la

musique dite « chantante » ne dispense pas ses adorateurs de faire travailler leur esprit.

A vrai dire c'est là où l'on nous attend : c'est à l'endroit où nous nous disposerons à établir que dans la plus simple des mélodies il entre des éléments intelligibles et que, pour goûter la *Casta Diva* de Vincent Bellini, il faut un peu plus que n'être point tout à fait sourd. Nous sommes précisément à cet endroit, et nous nous y arrêterons d'autant plus volontiers que la halte ne sera probablement pas très longue.

Disons, en premier lieu, qu'une fonction peut s'exercer à l'insu de notre conscience, que nous ne prenons point garde à tout ce qui s'accomplit en nous sans effort, que l'Intelligence musicale, à son degré le plus ordinaire, se laisse dépenser sans la moindre fatigue, et qu'enfin, puisqu'elle s'accompagne généralement de plaisir, la vivacité du plaisir absorbe généralement toute l'attention disponible. Si le désagrément remplace le plaisir, comme il se double d'une déception, il est rarement d'intensité médiocre. On était venu pour se divertir, on fait provision d'ennui ; on s'en irrite et l'on ne pense guère à autre chose. — Entre ces cas extrêmes il en est de moyens, ceux, par exemple, où l'on écoute avec indifférence.—Si c'est sur ceux-là que l'on compte pour surprendre l'Intelligence musicale et la contraindre à s'exercer au grand jour, on a singulièrement tort. Ecouter avec indifférence, à moins qu'on ne veuille faire œuvre d'analyse et imposer silence à l'émotion, c'est écouter avec distraction. Et c'est ainsi que les gens du monde écoutent, ou plutôt n'écoutent pas quand ils ne ressentent aucun plaisir. Ils entendent mais sans y prendre garde, comme s'ils pensaient à autre chose. On dirait une conversation de laquelle ils ne saisissent qu'un petit nombre de mots. Mais les cas d'audition discontinue étant précisément ceux d'où l'Intelligence musicale est absente, il faut renoncer à l'observer directement.

Nous ne l'eussions jamais aperçue peut-être, si ne nous étions servis du microscope. On comprendra ce que nous voulons dire, et qu'un texte musical composé avec autant

d'art que de science, et où plusieurs lignes mélodiques se meuvent parallèlement, produira des effets analogues à un instrument grossissant, si l'on veut se rendre compte des opérations intellectuelles que sa perception nécessite. Là il faut indiscutablement y aller de toute son attention et de toute son intelligence. — Mais ailleurs? — Ailleurs aussi, la preuve en est facile.

A la place d'une symphonie, toute symphonie passant pour être de la musique savante, si nous prions que l'on nous fasse entendre le grand air de *Norma*, nous ferons plaisir à tous les amis de la musique depuis les presque béotiens jusqu'à Richard Wagner lui-même. La mélodie de la « Casta Diva » est, en effet, de tout point, admirable. Bellini, qui n'écrivait jamais que d'inspiration, même dans les jours où l'esprit refusait de souffler, n'a jamais écrit, ailleurs que dans *Norma*, rien de comparable : la pureté de la ligne, l'ampleur du geste, la grâce et la majesté du mouvement, toutes ces qualités s'y rencontrent. Or, faites attention à la manière dont on les exprime, aux inévitables métaphores qui permettent de justifier l'admiration en la rendant intelligible. Rapprochez l'un de l'autre les trois substantifs : « ligne, geste, mouvement » vous en dégagerez une idée commune, celle de continuité. C'est donc quelque chose *d'un* que l'on a perçu. Par suite, il est impossible que chacune des notes de la mélodie ait été perçue en dehors de toute relation avec ses voisines. L'attention s'est donc, en réalité, fixée sur un rapport ; et les termes de ce rapport, appréhendés un à un, additionnés à mesure par l'oreille, n'ont éveillé l'intérêt et suscité l'admiration qu'en vertu des qualités propres à l'ensemble mélodique. Une mélodie a beau être quelque chose d'unilinéaire, et, comme tel, de comparable à la trajectoire d'un mobile, elle n'en est pas moins, en même temps, quelque chose d'organique où chaque note joue le rôle d'un organe. Et de même qu'un vivant ne vit qu'au moyen d'une hiérarchie de fonctions, de même une mélodie, fût-elle du type le plus élémentaire, éveille toujours, à quelque degré, l'image d'un organisme; car elle est l'œuvre d'une synergie d'éléments sonores où chacun obéit

simultanément à une double loi d'efficience et de finalité. Percevoir une mélodie, c'est non seulement entendre des sons, mais encore les distribuer autour d'un ou de plusieurs foyers de convergence, hiérarchiquement distribués eux aussi. C'est, en un mot, percevoir des rapports, c'est comprendre au sens le plus strict du terme. C'est, en un mot, faire acte d'intelligence.

Observez dans une salle de concert, non point ces auditeurs qui hochent la tête à chaque mesure et soulignent les temps forts, spontanément et mécaniquement, mais ceux qui, l'oreille tendue et le front attentif, saluent d'un geste imperceptible certaines notes de valeur, celles dont le rôle est comparable à celui d'une rime ou d'une césure. Ce geste, assez semblable aux gestes d'assentiment, s'accompagne d'une impression d'attente satisfaite. Or on n'attend que ce que l'on prévoit. Mais qu'est-ce que prévoir si ce n'est, dans le présent apercevoir le futur, à travers ce qui vient deviner ce qui va venir? Les auditeurs dont je parle, amis de la musique, bien plutôt qu'amateurs, très répandus par conséquent, sont dans le cas de tout le monde. Ils n'entendent jamais dans une mélodie plus d'un son, mais dès qu'ils l'entendent, ils en attendent un autre, non pas le premier venu, mais celui dont le passage du son précédent annonçait ou l'arrivée immédiate ou l'arrivée prochaine. Il en est des sons dans une mélodie comme des mots dans une phrase: ils s'appellent les uns les autres. L'auditeur intelligent perçoit cet appel.

La réalité de l'Intelligence musicale est maintenant établie. Elle est assez comparable à l'intelligence des signes du langage. Pour juger à quel point notre comparaison est exacte, il est, croyons-nous, certaines précautions à prendre. On échouerait, si l'on allait chercher le terme de comparaison dans l'ensemble des fonctions intellectuelles qui concourent à l'apprentissage d'une langue étrangère. On ne s'exerce pas à comprendre la musique, c'est-à-dire la mélodie[1] comme on

1. Est-il besoin de dire que nous ne limitons pas à la mélodie le champ de la musique? Mais nous ne faisons pas ici l'éducation de l'amateur ou du connaisseur. Nous ne nous occupons que du seul *auditeur* et s'il nous arrive par-

s'habitue à comprendre l'hébreu quand on ne l'a jamais appris. Ce n'est donc pas à la manière dont s'apprend une langue étrangère que notre attention doit s'appliquer. Attachons-nous exclusivement à l'apprentissage et à l'usage progressif de la langue maternelle.

fois d'interroger la psychologie du « bon musicien », c'est uniquement pour y voir plus clair dans ce que l'on pourrait appeler la conscience musicale de tout homme, entendons de tout venu au monde sans infirmités, ou plutôt sans aucune des infirmités de l'oreille.

CHAPITRE V

L'INTELLIGENCE DE LA LANGUE MATERNELLE ET L'INTELLIGENCE MUSICALE

Notre distinction, de tout à l'heure, paraît fondée en psychologie. Il y a lieu d'attribuer à l'esprit une fonction, jusqu'ici à peu près négligée, toute voisine des fonctions sensationnelles, mais qui, malgré ce voisinage, en veut être distinguée. Elle est située tout près du seuil de la vie intellectuelle proprement dite, mais au delà de ce seuil, et nullement en deçà, malgré les apparences qui nous inclineraient à le croire. Elle est tout aussi réelle que l'intelligence des signes du langage ; elle est d'ailleurs, elle-même, une intelligence de signes, et sa matière, aussi, est de nature vocale. Leur comparaison vient donc naturellement à l'esprit. Ne craignons pas de nous y attarder. La digression — si c'en est une — promet d'être assez instructive.

I

La surdité verbale est, très certainement, l'état normal de l'enfant en bas âge. Il ne comprend pas. Il ne distingue pas les sons. Il reconnaît confusément les voix. Encore, avant de les reconnaître, y met-il le temps.

On sait que l'état ordinaire de l'enfant, quand il ne tette, ni

ne dort, est de jouer. Ses premiers jeux sont ses propres organes : ses mains et surtout ses pieds, quand on les lui découvre. Un jour vient où il se sert de la voix, non pour crier, mais pour se divertir. En cela, il ne faudrait point croire que l'enfant imite. L'instinct d'imitation n'y est pour rien. Il ne fait que céder au besoin général d'activité physique. Les organes naturels de la locomotion se reposent-ils? l'enfant dont l'état de santé implique d'abondantes réserves d'énergie musculaire disponible, s'amuse à faire travailler son organe vocal. Nous connaissons une enfant à qui l'on disait de « chanter » quand elle était sur le point de « faire la méchante ». C'est qu'elle se sentait désœuvrée. Elle « chantait » et elle « redevenait sage ». Puis quand elle avait assez « chanté », elle s'endormait. Cette enfant tettait encore. Le penchant à l'imitation sommeillait en elle. La surdité non pas « vocale » mais « verbale » était complète. Inutile de dire que l'enfant ne « chantait » pas, en ce sens qu'elle ne chantait pas juste. Elle « chantait » pourtant. Car que faire, quand on ne parle pas, à moins que l'on ne chante ?

Ainsi, chez l'enfant, deux, et même trois périodes, veulent être distinguées : une période de « surdité verbale » pendant laquelle, l'audition s'exerce sans intellection et devient de plus en plus distincte ; une période antérieure d'audition indistincte ou de « surdité vocale » ; antérieurement à elles, une période d'exercice automatique des organes de la voix. Nous venons d'énumérer en sens inverse de l'ordre chronologique.

Attachons-nous maintenant à la troisième période, ou plutôt à l'intervalle entre les deux dernières. Il nous le faut remplir. La réalité de cet intervalle échappe à l'observateur négligent, c'est-à-dire au plus grand nombre même de ceux qui observent. Tous les parents ont noté la période du jeu vocal, et celle de l'imitation vocale, sorte d'*écholalie*, — nullement pathologique, cela va sans dire — écholalie plaisamment maladroite. On croirait volontiers que de l'imitation vocale aux premiers moments de l'imitation verbale le passage est insensible. Il l'est en effet. Mais l'apparence ici est trompeuse. Le passage est graduel. En outre il n'est pas direct. Et l'on ne tarde pas à s'en rendre compte.

Malgré tout le mal que nous nous donnons pour mettre l'enfant en état de parler ; malgré nos efforts pour dissiper la crainte, toujours puérile, d'avoir des enfants en retard ; malgré nos appels répétés, à « l'attention verbale » de l'enfant, nous ne savons jamais agir directement, nous, parents, que sur « l'attention vocale ». On n'aura guère de peine, j'imagine, à distinguer ces deux sortes d'attention, l'une, affaire d'oreille, l'autre, affaire d'intelligence.

Nous pouvons donc, en parlant à l'enfant, ou dans son voisinage, provoquer directement son oreille à la distinction des sons de la voix, l'exciter en même temps, au discernement des timbres. Nous facilitons ainsi l'éveil de l'attention verbale ; nous lui préparons les voies, nous aménageons, pour ainsi dire, les circonstances susceptibles de la faire éclore. Mais quelque peine, quelque intelligence même qu'il nous y faille dépenser, la mise de fonds est infiniment plus considérable du côté de l'enfant que du nôtre.

C'est l'une des premières mises de fonds de l'intelligence : pourquoi nous disons « l'une des premières » et non la première, on le verra bientôt. Considérons en effet que l'enfant ne parle qu'à la condition de comprendre et par suite, d'associer des images aux sensations sonores. On sait les admirables analyses de Taine dans la première partie de son *Intelligence*. On sait ce qu'il fait de « l'idée ». Il s'en faut de peu qu'il ne l'escamote. Et l'on serait mal venu de lui en adresser le reproche. Aristote avait dit, avant Taine, que l'homme ne saurait penser sans images Mais Taine a eu le rare mérite de pénétrer le sens de la formule et de se demander ce que deviendrait l'idée aussitôt allégée, et du mot qui la désigne, et de l'image — ordinairement visuelle — adhérente à ce mot. Peut-être y aurait-il lieu d'intercaler, entre le mot et l'image, un élément de source mixte, d'origine sensationnelle comme l'image, mais où l'image se dépouille et presque se « décharne ». Cet élément est le *Schème*, dont les psychologues auraient peut-être fait, un peu trop volontiers, bon marché, sans les avertissements des logiciens. Car ceux-ci, les logiciens, ne peuvent se passer de l'idée, qu'à une condition, c'est qu'après leur avoir enlevé la notion pour la remplacer

par l'image, on ajoute le *Schème* à l'image, ce qui est une manière de restituer la notion. En effet, bien que le schème participe de l'image, il tend vers la notion. Ce n'est même pas assez dire. Le genre d'activité qui consiste à dépouiller l'image et à lui ôter sa marque individuelle n'est pas autre chose que celui qui nous permet la généralisation, l'analyse. L'image est un produit altéré de la sensation. Le Schème est un produit de l'intelligence.

Or pour que l'enfant comprenne et qu'il puisse commencer à répondre, il faut qu'il commence à se meubler l'esprit non pas seulement d'images mais de schèmes. Comment ce progrès — car c'en est un, — peut-il avoir lieu? Par le développement d'une activité spontanée qui est celle de l'intelligence : par l'exercice spontané d'une attention spontanément méthodique, attirée par les similitudes, naturellement oublieuse des différences trop particulières et trop peu fréquemment rencontrées. Nous pensons ne nous point tromper en disant que ce genre d'activité peut être facilité par l'éducateur. Mais il est trop vrai qu'ici, plus que partout ailleurs, l'éducateur joue l'humble rôle de cause, d'une cause, tout ce qu'il y a de plus occasionnelle.

II

De l'intelligence verbale, de ses conditions les plus élémentaires et, en même temps, les plus essentielles, descendons à l'intelligence musicale. Nous comprendrons tout de suite pourquoi la musique a tant d'enfants soi-disant prodiges, alors que la poésie en a si peu, si même il lui arrive d'en avoir. On peut avant « l'âge de raison » des chrétiens et des stoïciens, c'est-à-dire avant l'âge de sept ans, faire de petits miracles d'acrobatie sur le violon. Ces petits acrobates se comptent. Il y en a toujours plus d'un à la fois de par le monde. Quant à ces enfants dont Victor Hugo était, quand Chateaubriand le nommait « l'enfant sublime », ils sont généralement plus près de l'adolescence que de l'enfance. Aussi

sommes-nous autorisés à induire que l'Intelligence musicale, est soumise, avant sa naissance, à beaucoup moins de conditions que l'intelligence verbale. Elle a moins de chemin à faire pour éclore, l'enfant n'a pas besoin de répéter ce qu'il entend.

Il éprouve, à chaque heure de la vie, l'utilité de se faire comprendre. La nécessité le contraint à des efforts fréquents de l'organe vocal et de l'intelligence. Il faut que l'enfant parle; et pour cela, qu'il se fasse comprendre ; et pour cela, qu'il comprenne. Or qu'est-ce que comprendre une phrase ? Ne disons pas que ce soit nécessairement en comprendre tous les mots. L'intellection, par l'enfant, d'une phrase entendue, et à laquelle il faut répondre, n'équivaut pas à une lecture mentale. Nous sommes encore et à plus forte raison, la chose va sans dire, très loin de l'analyse des grammairiens. Il n'importe, nous sommes en plein dans l'analyse, et, par suite, dans l'abstraction. Pour parler, pour comprendre, il faut que l'enfant détache sur un ensemble vocal, un ou plusieurs sons, qui, plus fortement, ont frappé son oreille. Il faut qu'à chaque occasion, il les distingue et les reconnaisse. Il faut donc que l'enfant parvienne, à force d'attention, à décomposer une masse sonore et à se servir des éléments de la décomposition pour en former de nouveaux ensembles. Certes le travail d'intelligence auquel l'enfant est contraint, est d'un détail qui passerait l'imagination la plus fertile ; et cela, parce que l'enfant a besoin d'imiter ceux qui parlent. Or il n'a nullement besoin d'imiter ceux qui lui chantent. Ce besoin lui est deux fois épargné. Il n'en ressent nullement l'aiguillon d'une part. De l'autre, l'éducateur n'exerce sur lui aucune contrainte. L'enfant n'apprend à chanter qu'après avoir appris à lire. C'est peut-être un tort.

Ainsi l'Intelligence musicale demande beaucoup moins d'efforts pour naître. Il ne s'agit point d'imiter ce que l'on entend. Il s'agit simplement d'entendre. Les économies d'attention peuvent causer du retard. Qu'importe néanmoins dans une société où les fonctions musicales sont des fonctions de luxe !

Mais nous n'avons pas seulement à distinguer l'Intelli-

gence des signes musicaux de celle des signes verbaux, en nous attachant à la plus ou moins grande quantité de l'effort. Nous avons encore à nous interroger sur la qualité de cet effort, ou plutôt sur la nature des énergies intellectuelles dont la dépense est toujours indispensable. Le plus ou moins d'effort, ici, n'est plus ce qui importe.

On sait la vieille comparaison tirée des alouettes toutes rôties tombant dans la bouche. Elle n'est pas applicable à l'intelligence des signes de la parole, puisqu'il faut, pour l'acquérir, décomposer, analyser, démonter, recomposer, et cela indéfiniment, sans compter qu'il faut le faire très vite, le plus souvent en un clin d'œil. Mais notre image est excellente s'il s'agit de l'intelligence musicale de l'enfant. Car c'est de la matière toute préparée qui lui entre dans l'oreille. Encore nous exprimons-nous assez mal. Ce qui est préparé, ici, ce n'est pas seulement de la matière, c'est aussi de la forme. Expliquons-nous, et pour mieux y voir clair, ne cessons pas d'avoir, à quelque degré, présent à l'esprit, le détail des phénomènes nécessaires à l'intelligence des signes du langage.

Ici l'enfant perçoit une suite de sons, dont il soupçonne, vaguement, la pluralité et la diversité élémentaires. Grâce au retour des mêmes phrases, il s'exerce à démêler cette pluralité, à s'apercevoir progressivement de cette diversité. Une sorte de numération inconsciente ne saurait manquer ici d'intervenir. Et, pour qu'elle intervienne, il n'est aucunement nécessaire que l'enfant sache compter. Nous pouvons, ce nous semble, fixer ici la limite des efforts par lesquels l'enfant réduit les formes verbales entendues à une sorte de matière, afin d'assouplir cette matière et à lui permettre de revêtir indéfiniment d'autres formes. Nous disions tout à l'heure qu'il ne s'agissait point de lecture mentale. Littéralement parlant, il ne s'agit point de cela. Il ne s'en fait pas moins quelque chose d'analogue. Et c'est l'enfant qui le fait. Et ses parents ne peuvent le regarder faire. Car tout cela se fait dans le demi-jour de la subconscience. Voilà donc ce qui a lieu quand nous écoutons la parole d'autrui pour apprendre à parler nous-mêmes. Entre l'apprentissage plus

ou moins spontané de la langue maternelle et l'apprentissage plus ou moins volontaire d'une langue étrangère, une fois venu l'âge d'adulte, il ne saurait y avoir que des différences de méthode. L'alternance de l'analyse et de la synthèse, ici comme là, nous paraît inévitable.

Voici maintenant ce qui a lieu au moment où apparaissent les premiers vestiges de l'Intelligence musicale. L'enfant n'a qu'une chose à faire : écouter et comprendre. Il n'a pour ainsi dire qu'un geste à faire, et ce geste est assez comparable à celui de « saisir ». La mélodie qu'on lui chante est composée de notes. Il n'a nul besoin ni de le savoir, ni même d'y prendre garde. Il n'a pas à s'inquiéter de la manière dont la chanson est faite. Il ne sera jamais contraint par les nécessités de la vie à démonter une chanson pour en composer une autre, ainsi qu'il est obligé de démembrer les phrases de la parole d'autrui pour arriver à son tour à en prononcer, par suite, à se faire comprendre. Il n'a même pas d'effort à faire. Il n'a même pas à ouvrir une oreille naturellement et perpétuellement ouverte, ni à la diriger, le pavillon de l'oreille externe étant naturellement et perpétuellement immobile. Il n'a, pour ainsi dire, qu'à prendre ce qu'on lui donne. La chose est relativement facile.

« Prendre ce qu'on lui donne tel qu'on le lui donne » : qu'est-ce à dire? L'air qu'il entend chanter est à portée de son oreille, car il l'entend. Mais il y prend plaisir. Quand on se tait, il donne des signes d'impatience. Si l'on recommence, il cesse de s'agiter, parfois même il ébauche un sourire. Voilà tout ce que l'observation constate. Gurney[1] n'avait-il donc pas raison d'attribuer la perception des formes musicales à la seule oreille? Et ne venons-nous pas de compliquer inutilement la psychologie de l'audition musicale élémentaire, en ajoutant aux fonctions psycho-physiologiques de l'oreille une je ne sais quelle fonction d'intelligence, plus ou moins comparable aux fonctions par lesquelles nous arrivons à

1. Gurney, psychologue anglais d'un rare mérite, a écrit un livre fort curieux sur le « Pouvoir du Son », *the Power of sound.* (London Smith 1888.) Gurney est mort récemment. Il avait collaboré aux *Phantasmata of livings* avec Myers. Il n'était pas ce qu'on appelle un « Spirite ». Il croyait aux faits de télépathie.

comprendre le sens des mots et à nous servir de ces mots afin de nous faire comprendre?

Non. Car la présence même du plaisir ressenti est un signe d'intelligence. Et ce signe d'intelligence a pour cause un acte de perception. Ce que l'enfant perçoit est tout autre chose qu'un assemblage de sons, qu'une masse confuse de sensations sonores. Ce qu'il perçoit est un air. Un *Air :* ce monosyllabe est on ne peut plus digne de toute notre attention. Un « air » a beau résulter d'une juxtaposition de sons, toute juxtaposition de sons n'est pas un air. Où est la différence ? Si l'enfant pouvait parler, il dirait, par exemple, que ce qu'il chante lui fait plus de plaisir que ce qu'il joue au piano, quand il laisse ses doigts errer sur le clavier. Et la raison de ce plus grand plaisir est qu'il n'arrive pas à jouer un air, tandis qu'il reconnaît un air dans ce qu'on lui chante. Il perçoit quelque chose d'un et de continu, malgré la discontinuité objective des éléments dont résulte la continuité subjective qui l'enchante. Cet acte de perception est un acte de synthèse. Et c'est un acte de synthèse qui n'exige, pour s'accomplir, aucun effort préalable d'analyse. Et cet acte a pour effet d'unifier dans la conscience musicale de l'enfant la pluralité des éléments dont la mélodie est faite.

Une objection se présente. On disait tout à l'heure que l'Intelligence musicale, telle qu'on peut l'observer à son degré le plus inférieur, à l'état naissant, pour ainsi dire, se dispense d'analyser les éléments qu'elle unit. Sa tâche consisterait à unir, à relier, à coudre. Elle n'a point à grouper ni à rassembler : c'est chose déjà faite. Et pourtant, si chacun des éléments sonores dont le plus simple des chants populaires se compose n'affectait distinctement notre oreille, comment pourrions-nous être accessibles au charme de la mélodie? Nous passons ici de l'enfant à l'adulte. Mais cela n'importe guère. Entre l'adulte quand on lui chante une chanson populaire et l'enfant qui donne des signes de joie, souvent même d'allégresse en écoutant chanter sa mère, l'assimilation est permise : il est tant d'adultes chez qui la perception musicale se maintient à son plus bas degré ! Ce sont les amis de la « musique chantante ». Ils sont légion. Or,

que se passe-t-il chez eux? Ils perçoivent l'unité synthétique d'une phrase jouée ou chantée. Mais, dans cette unité, ils sentent la diversité. Faut-il dire ici qu'ils la « sentent » ou qu'ils la « perçoivent »?

L'hésitation est permise là où la source d'excitation est polyphone, surtout quand la polyphonie est orchestrale, et que plusieurs mélodies se meuvent simultanément et presque parallèlement dans l'espace sonore. Ici la sensation est dirigée, l'oreille est surveillée, guidée par l'intelligence. La synthèse et l'analyse se font en même temps. L'unité est perçue « dans » la diversité. C'est même à cette faculté de percevoir simultanément l'un dans le multiple que le plaisir musical doit une part de son originalité. Ceux qui sont capables de le ressentir ont été promus, par une grâce spéciale de la nature, ou ce qui revient à peu près au même, de leur intelligence, à la condition d'amateurs. Mais l'amateur est une variété de l'auditeur, une variété d'élite. Et c'est uniquement la psychologie du simple auditeur qui nous intéresse.

Or, il nous paraît, en effet, que chez ce simple auditeur, la diversité des éléments dont une mélodie est faite affecte sa conscience sans jamais aller jusqu'à l'aperception véritable. La diversité reste sentie. Elle n'est guère perçue. Elle reste affaire d'oreille, non d'intelligence, et l'acte de perception se réduit à un acte d'appréhension.

Et c'est pourquoi nous avons comparé cet acte de l'esprit au geste de saisir ou de prendre. Est-ce là un geste, nous voulons dire un acte automatique? — Il s'accomplit spontanément. — Sans attention? — Sans attention volontaire. Mais il est assez vraisemblable que l'attention s'éveille au cours de la perception, car les mélodies les plus brèves durent toujours un certain temps. Plus elles ont commencé de plaire, plus on les écoute. Encore est-il qu'il leur a fallu plaire. Encore est-il que, pour plaire, il leur a fallu se rendre intelligibles, ce qui suppose une oreille et une intelligence préparées à les accueillir.

Ainsi l'intelligence des phrases parlées et celle des phrases jouées ou chantées diffèrent à la fois en quantité et

en qualité. L'Intelligence musicale, à son degré le plus inférieur, degré qu'il lui arrive trop souvent de ne jamais dépasser, a beaucoup moins à faire que l'Intelligence verbale. Et elle a tout autre chose à faire. Il lui suffit d'opérer une synthèse entre des éléments dont elle est dispensée de modifier l'ordre, et même de constater la pluralité. A cette différence il convient d'en adjoindre une autre. L'enfant qui écoute parler tend l'oreille sous la pression d'une nécessité toujours plus ou moins confusément ressentie. Le plaisir naît quand il comprend et, qu'en outre, ce qu'il comprend lui est agréable. Ce n'est donc point l'acte de comprendre qui fait naître ce plaisir. Au contraire, dans la perception musicale, le plaisir naît de la perception de la forme. — Il est des mélodies banales, il en est de triviales et comme telles de déplaisantes ! — Pour les civilisés de l'art musical, c'est possible. Mais l'enfant n'est pas un civilisé ; et beaucoup d'adultes, au point de vue musical, restent enfants. J'en connais qui aiment à « écouter la musique ». Quand on leur demande ce qu'ils préfèrent entendre, on les embarrasse. Ils n'en savent rien. Toute forme musicale leur plaît par cela seul qu'elle est une forme et que cette forme est musicale.

III

On est donc en mesure de décrire l'acte essentiel de l'Intelligence musicale. Et nous l'appelons un acte en dépit de la spontanéité avec laquelle il s'accomplit en nous. C'est un acte de synthèse successive dont la durée surpasse évidemment celle d'un acte de vision. Il faut du temps, même pour voir, et non pas seulement pour regarder. Mais la durée d'un clin d'œil équivaut à celle d'un instant, et l'indivisibilité subjective de l'instant est un fait d'expérience quotidienne. L'instant dure quand même ; et parmi ces durées soi-disant indivisibles auxquelles il prête son nom, il en est de plus longues et de plus courtes. Il faut réfléchir pour se convaincre que l'acte de voir n'est pas instantané. Quant à celui

d'entendre, il ne paraît tel qu'à la condition de durer ce que dure un choc. Aussi bien, la distinction des syllabes en longues et brèves est-elle une preuve de la finesse avec laquelle l'oreille excelle à diviser la durée. Il n'est donc pas nécessaire d'entendre deux sons pour s'apercevoir que le son dure : un seul peut suffire. Dès lors, il est assez clair que toute audition d'un chant, si court soit-il, a lieu, non pas seulement dans la durée objective et réelle, mais dans la durée subjective et consciente.

L'acte de l'Intelligence musicale consiste dans la perception d'une forme. Il est, à ce point de vue, très comparable à l'acte par lequel nous percevons ou une ellipse ou un cercle. Là, sans doute, l'œil ne peut qu'enregistrer ce qui vient frapper la rétine. Mais tout ne se borne pas à une impression rétinienne accompagnée de conscience. L'intelligence intervient. Elle convertit la sensation en perception. Et ce qu'elle perçoit, c'est l'unité de la figure comme telle, en dépit de la continuité et par suite de la pluralité spatiale occupée par cette figure. La perception de la forme visuelle est donc un acte de synthèse. Mais comme la totalité des éléments dont se compose le continu spatial, qui est un cercle, est appréhendée en un clin d'œil, l'intervention de l'intelligence échappe le plus souvent au psychologue; à plus forte raison échappe-t-elle à l'observateur profane. La perception de la forme sonore, en dépit de la simplicité de l'acte qui la constitue, demande plus de temps pour s'effectuer, puisque la mélodie ne peut couler dans la durée que goutte à goutte, son par son. Il faut, dès lors, pour en relier les parties successives, une dépense d'activité plus grande. La mémoire ne peut se dispenser d'agir. L'esprit met donc plus de lui-même dans la perception d'une forme sonore que dans la perception d'une forme visuelle.

Et plus on y réfléchit, plus cette intervention de l'intelligence apparaît indiscutable. Car, si l'on veut bien observer ce qui se passe dans toute perception de forme sonore, — quand cette forme se réduit à un simple chant — on remarque que le plaisir inséparable de sa perception est d'autant plus vif que l'appréhension synthétique en est plus

facile. On remarquera, en outre, que l'aisance d'une telle appréhension a pour effet inévitable d'atténuer, jusqu'à presque l'effacer, le sentiment de la succession. Nous percevons dans la durée fluente : nous percevons donc au fur et à mesure. Nous n'entendons jamais plus d'une note. Et pourtant nous percevons la continuité, c'est-à-dire après tout l'unité d'une mélodie avec une facilité qui nous dérobe le caractère mouvant de cette continuité, la matière inévitablement multiple de cette unité. Plus l'énergie déployée pendant la perception d'une forme sonore est grande, plus tend à s'abolir en nous la conscience de la succession temporelle. En veut-on une preuve? Voici qu'au-dessus de ma tête, une jeune fille fait ses « exercices » de piano. J'en suis incommodé. Pourquoi? parce que j'ai pris l'habitude d'écouter avec mon intelligence, et qu'ici, j'en suis réduit à n'écouter qu'avec mon oreille. Et la jeune fille dont les exercices m'incommodent ne prend pas plus de plaisir à les faire que je n'en éprouve à les entendre. Elle a les exercices en horreur. Elle les fait par devoir. Et pourquoi les a-t-elle pris en haine? Je doute qu'elle le sache. Je doute qu'elle soupçonne une lutte entre son oreille et son intelligence, celle-ci voulant intervenir et la volonté s'y opposant. On lui a recommandé de jouer ses exercices note à note, en surveillant chacun de ses doigts, en s'appliquant à toujours produire des sons égaux en durée et intensité. Bref on lui a recommandé de travailler de toute son oreille, de toute son attention, ce qui revient à lui prescrire de donner congé à son Intelligence musicale. Et ce n'est point chose facile quand on a pris l'habitude d'en faire usage. Et c'est même chose ennuyeuse.

L'heure des exercices est passée, l'heure du « morceau » commence. Et tous deux, la pianiste et moi, nous respirons à l'aise. L'intelligence mise à la porte et comme en pénitence peut rentrer à son gré. Il n'y a plus, comme tout à l'heure, de sommes ou d'additions à effectuer mais de vraies synthèses. Il n'y a plus à écouter note à note, il n'y a plus à maintenir en nous la conscience de la durée qui s'écoule. On peut se donner le plaisir de tuer le temps, ce qui est assez le propre de la perception musicale.

Ainsi, dans tout acte d'audition musicale proprement dite, (ne pas confondre celle-ci avec la simple audition sonore) l'intelligence travaille sur une matière formée par l'oreille. Elle en intègre les éléments. Elle transforme une juxtaposition en fusion, une sorte de contiguïté en continuité, une pluralité en unité. D'une somme elle fait une synthèse. D'une succession, elle n'est pas loin de faire un instantané. Est-ce là tout? Ne nous reste-t-il plus rien à en dire?

IV

Il nous reste à constater la manière dont procède l'Intelligence musicale. Quand il s'agit d'un texte compliqué, d'un ensemble symphonique, nous entendons trop de choses à la fois pour nous y reconnaître et nous y retrouver. Nous avons perdu le fil de l'air, ou plutôt, nous cherchons où il est, ne l'ayant jamais tenu en main. Nous expérimentons la nécessité d'un fil. Nous ne doutons plus alors qu'il n'y ait un effort à faire pour trouver ce fil. Nous éprouvons la réalité de l'Intelligence musicale. Nous ne l'appelons pas de son vrai nom. Il n'importe, si nous faisons appel à son aide. Nous sommes donc à la recherche du fil conducteur. Et voici que nous le trouvons. Et quand nous l'avons trouvé, c'est un vrai miracle : un seul instant suffit à l'accomplir. On dirait d'un chaos qui se débrouille, de ténèbres qui s'illuminent, d'une langue dont, comme par enchantement, les mots résonnent distincts et intelligibles.

Dans l'exemple présent, l'Intelligence musicale, momentanément absente, apparaît tout à coup. Elle n'a jamais été absente. Seulement elle cherchait par où passer et elle ne trouvait pas son chemin. Elle l'a trouvé subitement. Elle l'a découvert. Elle s'est même étonnée de son trop long accès d'inclairvoyance. — Nous pourrions, ce nous semble, généraliser notre exemple. Nous pourrions étendre l'observation à tous les cas. Nous serions dans la vérité si nous disions que le premier éveil de l'Intelligence musicale a dû se pro-

duire soudainement et à la manière d'une illumination instantanée, que le monde des formes musicales a dû se révéler à l'enfant en un jour de crise. Peut-être même, quand cette crise a eu lieu, ne parlait-il pas encore. La parole extérieure lui faisant défaut, la parole intérieure aussi lui manquait, et par suite, la mémoire de ce qui s'était passé en lui devait rester fugitive. On comprend les réserves dont nous croyons devoir entourer notre assertion. Nous sommes pourtant convaincus de la réalité des crises dans la vie consciente de l'enfant et même de l'adulte. Nous pensons, avec Pascal, que l'homme apprend continuellement. Nous pensons aussi — et Pascal n'a jamais prétendu le contraire — qu'en apprenant continuellement, il n'est pas continuellement attentif et qu'il échelonne ses inventaires. Ce sont ces jours d'inventaires que nous appelons des jours de crises. Et si ces jours n'arrivaient point, la vie de l'esprit n'en souffrirait peut-être pas, mais « la vie de la conscience » ne tarderait pas à s'éteindre [1].

1. Cette conscience dont nous parlons est la conscience distincte, celle qui tend vers la réflexion. Elle n'est pas cette conscience qui accompagne tous les instants de l'état de veille, et qui est assez souvent distraite.

CHAPITRE VI

LA SURDITÉ TONALE ET LA SURDITÉ MUSICALE

I

Nous avons défini l'Intelligence musicale. Nous l'avons décrite. Nous venons de la regarder naître. Il nous reste à constater ce qui a lieu, ou plutôt ce qui n'a point lieu là où elle est absente.

Rien n'est plus recommandé aux pratiquants de l'expérience scientifique que de multiplier les méthodes de vérification, de varier, de renverser l'expérience. Les mots que nous venons d'écrire sont de la langue de Bacon, et nous les avons écrits en pensant à Stuart Mill, tant la distance apparaît courte entre l'auteur de l'*Instauration Magna* et celui du *Système de logique*, si l'on a égard à la distance des temps. La méthode des différences, là où elle est possible, donne plus de certitude que celle des concordances. Et c'est presque une vérité de sens commun. Quand il s'agit d'éprouver une amitié, l'absence de l'ami n'est-elle pas le moins infaillible des critères ? Et quand il s'agit de découvrir le rôle et l'importance d'une fonction mentale, est-il rien de mieux à souhaiter que la rencontre d'un être chez qui la fonction a oublié de naître ou de croître ?

Disons à ce propos toute la vérité. Nous n'aurions jamais, peut-être, soupçonné la présence et l'action de l'Intelligence musicale, si nous n'avions rencontré tant de sourds musicaux.

Disons autre chose encore. C'est que la France est particulièrement favorable à ce genre d'expériences négatives, étant un pays où la vie musicale est disséminée, où, dans la vie du peuple, la musique tient peu de place, ainsi qu'il arrive chez les peuples naturellement sociables et amis de la conversation. Or, en France, on cause souvent de musique et, plus souvent encore, contre la musique. On y serait tenté de croire la surdité musicale endémique. Elle l'est en effet dans certains milieux, même de ceux où l'intelligence brille, où l'on sait bien penser et bien dire, même de ceux où l'on s'intéresse aux arts littéraires et aux arts du dessin. Là, bien peu se risqueraient à dévoiler leur indifférence en matière de sculpture, de peinture, d'éloquence ou de poésie. Nous avons eu jadis un livre *Contre la Musique*, œuvre du poète Victor de la Prade. Les musiciens se fâchèrent. Les autres sourirent. Et comme ils étaient le nombre, il n'y eut point scandale. Plus récemment, M. Ferdinand Brunetière déclarait qu'il n'aime point la musique. Et il le disait sur le ton d'un homme réclamant le droit d'exercer son antipathie. J'aime mieux Gœthe se plaignant à Eckermann d'être trop insensible aux beautés de Mozart. C'est qu'aussi bien l'homme ne se vante point d'être infirme, et que chez les Allemands, la surdité musicale passe pour être, ce qu'indiscutablement elle est, une infirmité véritable. Dans le royaume des aveugles, les borgnes sont rois, dit-on. Je n'en suis pas très sûr. J'ai même peur qu'ils ne soient traités comme on traite les monstres. Dans un royaume de musiciens où chacun ne vivrait que pour et par la musique, il y aurait des asiles à l'usage des idiots. Et l'on y reléguerait les sourds musicaux du royaume.

Heureux donc les pays où la surdité musicale ne fait aucun tort à ses victimes, où l'on peut en être atteint et n'en pas souffrir, où l'on n'ose pas dire qu'on porte de faux cheveux, où l'on ne craint pas de dire, en souriant, comme si c'était un avantage, qu'on bâille au Grand Opéra et que jamais on ne met le pied dans un concert ! Heureux encore, ces déshérités de l'art musical, hommes d'intelligence et d'esprit, qui voient dans chaque musicien une manière d'artiste bizarre dont la

vie se passe hors du réel et dont le métier consiste à jouer avec des sons ! Ils ne sont guère plus indulgents à l'amateur de musique. Quand ils sont las de le railler, ils prennent en compassion ce « mélomane » incorrigible, dont tout le plaisir consiste à écouter ce qui n'a point de sens. Et nous les disons heureux : car s'ils sont mélophobes, ils s'en félicitent. Et parce qu'ils s'en félicitent et qu'ils sont intelligents, ils justifient leur indifférence esthétique. Et ils deviennent aussitôt très intéressants, car ils nous en apprennent beaucoup sur leur propre compte. Nous les écouterons parler. Nous recueillerons leurs propos. Et quand nous aurons fait le bilan du genre de surdité dont ils se vantent, nul ne doutera plus de l'Intelligence musicale, et chacun lui donnera son vrai nom.

Qu'arrive-t-il à ceux qui manquent de cette faculté musicale entre toutes? Et si nous répondions qu'ils se comportent à la manière de véritables sourds, nous aurions tout l'air de répondre à la question par la question même. L'homme frappé d'hémiplégie peut, en un clin d'œil, désapprendre de lire. La forme des lettres qu'il continue de percevoir lui représente des combinaisons de lignes droites et de lignes courbes, rien de plus. Il se souvient qu'à l'aide de ces lettres il pouvait lire. Il sait ce que c'est que lire, puisqu'il se fait lire sa correspondance. Mais il ne sait plus lire. « Il ne voit plus les mots. » Telle est l'affection décrite sous le nom de *cécité verbale*. Notre malade est partiellement aveugle.

Supposez un enfant d'intelligence moyenne, incapable d'apprendre à lire. Le cas ne s'est peut-être rencontré jamais. La Sybille d'Octave Feuillet dont l'intelligence était précoce, éprouvait à lire des difficultés que l'on crut longtemps insurmontables. Elle en triompha cependant. Il semble dès lors que la cécité verbale soit une maladie. On peut en être frappé. Mais, à moins d'idiotie, l'inaptitude invincible à la lecture est si rare, qu'à notre connaissance, elle n'a jamais figuré sur la liste des infirmités congénitales.

Au contraire il n'est pas rare de trouver des enfants qui entendent fort distinctement et d'assez loin tout ce qu'on leur dit, chez lesquels on vante l'excellence de l'oreille et qui ne distinguent pas les hauteurs sonores. Ils ne savent point

le nom des notes. Et quand ils le sauraient, ils pourraient se tromper en les nommant. Des erreurs de ce genre ne prouvent donc rien, sinon qu'on a besoin d'apprendre le solfège. L'erreur en question est bien autrement grave. Elle consiste à entendre deux ou plusieurs sons de hauteurs différentes et à ne pas s'apercevoir de la différence. Elle consiste encore à s'apercevoir d'une différence, mais sans se rendre compte de la distance, sur les degrés de l'échelle sonore, entre deux sons perçus.

Que cette inaptitude soit ou ne soit pas incurable, tant qu'elle dure, elle équivaut à une véritable surdité partielle. L'oubli pathologique de la langue maternelle a reçu le nom de « surdité verbale ». L'impossibilité de s'orienter dans la série des sons s'appellerait, par analogie, surdité musicale. A première vue, tout au moins, il n'y a pas de raison de l'appeler autrement.

Ne pas sentir une diversité de hauteur quand cette diversité se produit entre des sons moyennement distants ; ne pas distinguer entre deux notes voisines ; se figurer entendre le même son, alors que le doigt de l'exécutant descend ou monte sur des degrés rapprochés de l'échelle musicale ; ne pas savoir si une note est juste ou fausse ; là où d'autres se bouchent les oreilles, demeurer impassible comme si l'on n'avait rien entendu ; bref, n'entendre que des bruits là où les autres entendent des sons, c'est être sourd à la musique. On est là en présence d'une infirmité, non point sociale, à vrai dire, mais mentale. L'enfant chez qui cette inaptitude résiste à tout essai d'amendement « n'est pas comme les autres ». Il n'entend pas ce que les autres entendent. *Aures habet et non audit.* C'est un sourd.

II

Voici un autre enfant qui ne manque point d'oreille musicale. Les fausses notes lui sont désagréables. Quand sa sœur en fait sur le piano, il s'impatiente. Et pourtant notre enfant

n'aime guère la musique. Quand on joue devant lui, il s'étire, il bâille, parfois même il demande à s'en aller. La musique lui est indifférente. Pis que cela. Elle l'incommode. On lui demande dans quelles circonstances il se sent le plus incommodé, est-ce quand il entend faire des exercices et des gammes, ou bien quand il entend « jouer des airs » ? Il ne sait pas dire. Et il ne comprendrait pas la question s'il ne savait distinguer, aux dimensions et à l'épaisseur du volume, le « cahier d'exercices » et les « cahiers de morceaux ». Dès qu'on met les doigts sur le piano, peu importe sur quelles touches ils se posent, notre enfant se figure qu'on lui joue du piano, que l'on fait de la musique. Entre les notes qui ont résonné sous les pattes du chat de Scarlatti et les notes qui entrent dans le sujet de sa fugue, il n'apercevrait aucune différence.

Il ne déteste pourtant pas le concert. Il s'y laisse conduire sans toujours protester. Même il applaudit les virtuoses. Il se rend compte de leur dextérité, de leur velouté, de leur agilité. Il se rend compte des changements de mesure. Parfois même, quand le rythme change, il s'en aperçoit aussi. C'est qu'il n'est pas sourd et que la surdité musicale n'est point la surdité totale. C'est que le mouvement, la mesure, le rythme sont des propriétés de tout ce qui fait du bruit. L'oreille peut comparer des mouvements, évaluer des durées, etc. Il suffit, pour cela, d'un objet sonore. Un instrument de musique n'est rien moins que nécessaire. Notre enfant ne manque ni d'oreille, ni de mémoire auriculaire : on l'a déjà dit. On a même ajouté qu'il n'avait pas l'oreille fausse. Il se rend compte des sons. Il ne se rend pas compte des airs. Là où d'autres, — on peut même aller jusqu'à dire « les autres », — entendent des airs, il n'entend que des sons. Il sait additionner des sons, il ne sait pas faire la synthèse d'une succession sonore cohérente, il n'entend pas ce qu'entendent les autres. C'est donc un sourd.

— Oui, mais si l'on peut dire de lui qu'il a des oreilles pour ne pas entendre, ce n'est plus exactement au sens de tout à l'heure. On l'a dit de notre premier sourd et, peut-être, on a eu tort ; car en dépit des apparences, il n'a pas d'oreille. S'il

n'entend pas, c'est à l'organe qu'il faut s'en prendre, organe que la nature a oublié d'achever avant de le laisser venir au monde Il n'a point l'oreille faite comme il devrait l'avoir. Un anatomiste qui saurait y regarder constaterait des lacunes.

Notre second sourd, au contraire, a l'oreille faite comme chacun de nous. Semblable à l'homme dont nous parlions en commençant et que la maladie avait subitement rendu incapable de lire, son incapacité n'a point vraisemblablement l'oreille, mais le cerveau pour siège. S'exprimer ainsi, c'est traduire en langage de physiologie un fait constaté psychologiquement : c'est dire que, par analogie avec la cécité verbale qui laisse intacte la vue du patient, la surdité musicale, celle qui a pour effet l'inaptitude à la perception des formes sonores est une affection de l'esprit, non du sens.

Il est donc une confusion à ne pas faire. Car une distinction s'impose entre les deux types de surdité qui viennent d'être décrits. La surdité du premier type porte sur les sons, éléments atomiques et discrets. La surdité de la seconde espèce porte sur le continu mélodique qu'elle rend imperceptible. L'une, dirait-on sans trop d'inexactitude, est d'origine physique. Il n'y a rien d'absurde à supposer, qu'un jour à venir les auristes pourront être, là-dessus, consultés utilement. Je ne dis point que cela sera, je dis seulement que ce n'est pas impossible. Quant à la surdité du second genre, elle est d'origine psychique. L'hypothèse d'une amélioration par un traitement local serait tout ce qu'il y a de plus invraisemblable.

Et puisque nos deux types de surdité sont « spécifiquement » l'un à l'autre irréductibles, il convient de leur appliquer des noms différents, et de distinguer la surdité musicale du premier degré que nous appellerons « surdité *tonale* » — du mot *ton* qui, originairement, signifie « son » — de la surdité du second degré qui gardera le nom de « surdité musicale » proprement dite. L'une des deux surdités ayant pour objet le son qui est l'élément de la musique, sa matière immédiate[1], l'autre ayant pour objet la mélodie, qui est, selon

1. La mélodie aurait, selon nous, deux matières : 1° une matière immédiate, l'échelle des sons ; 2° une matière lointaine et première, ce que nous avons appelé à la Dyade indéfinie de l'aigu et du grave.

Richard Wagner, l'essence même de la musique, nous estimons n'avoir rien de plus à dire pour justifier notre choix d'expressions.

Les deux espèces de surdité par nous distinguées peuvent coexister l'une avec l'autre. Elles le doivent même en certains cas : celui qui ne sait qu'épeler ne sait pas lire. Il ne le saura jamais tant qu'il épellera. Quand même, il pourra se vanter d'être capable de quelque lecture, sorte de vanterie interdite à quiconque ne sait pas ses lettres. Bref, cela revient à dire que la surdité tonale entraîne la surdité musicale. Mais il n'y a pas réciprocité d'influence. La surdité tonale peut être absente là où se font sentir les fâcheux effets de la surdité musicale.

Est-il nécessaire d'être complètement guéri de la première, au cas où elle ne serait pas incurable, — et elle ne l'est pas toujours — pour échapper à toute menace de la seconde? Nullement. Il n'est point nécessaire d'entendre parfaitement juste pour être capable d'entendre un air et de le percevoir comme tel. L'appréhension, par l'esprit, du fil qui, passant au travers d'une succession sonore, transforme une simple pluralité de juxtaposition en un tout cohérent, exige, certes, que l'on ait de l'oreille et que l'on distingue les différents degrés de la gamme. Il faut aussi qu'on ait l'oreille sensible aux fausses notes là où elles sont franchement fausses... — Mais qu'est-ce à dire, et où est la limite entre une note « qui pourrait bien être fausse » et que l'on a besoin de réentendre pour savoir si elle l'est, et une autre note dont la justesse est spontanément reconnue? On devine, je suppose, que la limite est assez variable. Elle est même des plus variables. Où trouver, d'ailleurs, une oreille musicale d'une justesse parfaite? On le sait d'autant moins que l'on écoute ordinairement de ses deux oreilles. Or, il paraît assez établi que les oreilles imitent les yeux. Et de même que chacun de nos deux yeux nous fait voir une image sensiblement différente, de même chacune de nos oreilles perçoit un son sensiblement différent. Dans les états pathologiques où s'accuserait cette différence on pourrait dire laquelle des deux oreilles est fausse. Le patient, du moins, le pourrait dire, mais lui seul.

Dans l'état normal il est assez difficile d'apprécier laquelle des deux oreilles entend le plus juste. Ainsi, la surdité tonale comporte des degrés, et il ne lui est pas nécessaire d'avoir totalement disparu pour permettre à l'Intelligence musicale d'éclore.

Ces réserves faites, et d'une manière générale, on peut affirmer qu'il y a « promotion » de l'Oreille à l'Intelligence musicale Il serait néanmoins inexact de prétendre qu'il y ait évolution proprement dite. La seconde est plus qu'un épanouissement de la première. On peut avoir l'oreille très fine et ne pas goûter la musique. On peut admirer intelligemment Bach et Beethoven, et accorder fort mal son violon. L'indépendance des deux fonctions est indiscutable, comme aussi celle des deux surdités correspondantes.

En traitant des fonctions de l'oreille, nous avons inévitablement touché à la surdité tonale. C'est elle, n'en doutons pas, que nous rencontrions sur notre chemin, alors que nous parlions des erreurs commises dans l'appréciation des hauteurs sonores. Quand on ne distingue pas les sons extrêmes d'un piano, c'est que l'on est pas affranchi de toute surdité tonale. Si l'on nomme de travers les sons qui ont résonné, c'est qu'on les entendus de travers. « Le sens » s'est trompé. La chose est, croyons-nous, maintenant assez claire, nous n'y reviendrons plus. Quant à la surdité musicale dont on a dû s'apercevoir, j'imagine qu'elle est un des noms de l'inintelligence musicale, nous allons interroger ses victimes. En passant, comme on eût dit au temps du *Novum organum*, de la « table de présence » à la « table d'absence » nous allons, par celle-ci, vérifier celle-là. Si nos analyses précédentes ont été exactes, aucun des faits inscrits sur la première table ne figurera sur la seconde. Le moment de la contre-épreuve est venu.

III

Un premier symptôme de surdité musicale est l'uniformité de l'ennui. Peu importe ce que l'on exécute, on y reste indif-

férent. L'un de ces indifférents avait été emmené au théâtre un soir de *Walkyrie*. Il s'y amusait beaucoup ; et ce qui l'amusait, c'était de voir tant de personnes attentives essayant d'admirer, n'y parvenant guère. On lui demandait comment il trouvait cette musique, et il répondait : « Je ne la trouve pas. » La vérité est qu'il n'en « trouvait » aucune, que toute différence entre les genres lui échappait. Il avait beau entendre décrier la musique de Richard Wagner par des amateurs au goût classique et restés fidèles à Mozart, il ne parvenait pas à saisir la raison d'être de la préférence. Quelqu'un qui n'aurait jamais entendu parler turc ferait-il une différence entre la langue du Koran, s'il l'entendait parler, et le turc de Molière? — La musique est pourtant comparable à une langue maternelle et universelle ! — Oui, quand on n'est pas sourd de naissance ; et nous avions affaire à un sourd musical de naissance.

Un second symptôme, suite et corollaire du précédent, est la stérilité consciente de tout effort d'attention appliqué à la mélodie. — Le résultat est-il le même quel que soit, d'ailleurs, le texte musical, objet de l'épreuve ? Même le sourd musical dont nous parlions tout à l'heure distinguait *Ah! vous dirai-je maman !* de la *Marseillaise*. — Donc, il avait quelques parcelles d'intelligence ! — Pas nécessairement. Souvenons-nous que l'intelligence peut manquer là où ne manque point l'Oreille musicale. Souvenons-nous encore que « l'Oreille musicale » n'est pas toute l'oreille, pas plus d'ailleurs que la surdité tonale n'est la surdité totale. Or, pour distinguer entre la *Marseillaise* et le *Clair de la Lune*, ne suffit-il pas d'être apte au discernement des intensités, des mouvements, des mesures ? Et ne savons-nous point que ces modalités du son musical et de la mélodie ne leur appartiennent pas en propre, que la musique a dû se les incorporer ? Il faut donc se défier de ceux qui prétendent ne jamais reconnaître la *Marseillaise* quand on l'exécute, à moins que toute l'assistance ne l'écoute debout. Leur oreille la reconnaît, peut-être aussi leur oreille musicale. La vérité est que jamais on ne la joue qu'ils ne s'en aperçoivent. Ils exagèrent leur surdité. La vérité est aussi, qu'à la manière dont ils reconnaissent

notre chant national, ils ont conscience de ce qu'il reste d'irrémédiablement obscur et confus dans leurs impressions d'auditeurs. Ils ne se méprennent pas sur ce qui fait défaut à cette reconnaissance pour avoir droit à l'épithète de musicale. Le défaut de mémoire musicale est évident, et ce défaut prend sa source dans celui de l'intelligence[1].

Ainsi, le sourd musical ne sait pas écouter. Quand il s'efforce d'écouter, il a beau se prendre la tête dans les mains, le plus clair résultat de sa bonne volonté est de la fatigue et de la fatigue gratuite. Nous avions vingt ans quand il nous arriva d'ouvrir pour la première fois la partition de *Tristan*. De Richard Wagner, nous connaissions assez bien le *Rienzi* où se trouvent quelques fort belles parties. Nous avions lu assez rapidement le *Lohengrin*, et nous en avions été charmés. Quand vint le tour de *Tristan*, il nous fallut épeler note à note et assez lentement pour... ne jamais parvenir à discerner un seul thème. Notre mémoire ne nous trompe pas, car nous avons fréquemment évoqué ce souvenir de jeunesse. Or, nous nous rappelons fort bien l'extrême fatigue cérébrale qui suivit ce stérile essai de lecture. Et ce jour-là, passé les huit premières mesures nous ne lûmes pas davantage ; ni ce jour-là, ni les jours suivants. Nous étions devant un texte pour nous indéchiffrable, et notre impression fut très nette : « nous ne comprenions pas » ; nous nous figurions être en présence d'un texte inintelligible. Nous avions beau faire le mot à mot de ce texte, nous ne lui trouvions pas de sens. Mais comme nous ne doutions pas qu'il n'eût un sens, ni que Richard Wagner n'eût écrit sachant bien ce qu'il voulait dire, nous ne nous en prenions qu'à nous-mêmes et à la crise de surdité musicale que nous subissions malgré nous.

Or, cet état de crise passagère est l'état chronique de ceux dont on peut dire qu'ils ont l'intelligence musicale ou très pauvre, ou très paresseuse, à moins qu'ils n'en aient pas du tout. Ils ne savent pas écouter, ils ne savent pas s'y prendre pour écouter, ils sont dans l'état où feignait d'être Hamlet

1. De « l'intelligence musicale » bien entendu. Nous prions le lecteur d'expliciter nos sous-entendus. Et nous multiplierons ces sous-entendus, pour éviter la monotonie du discours chaque fois qu'il n'y aura point risque d'équivoque.

plongé dans un livre, interrogé sur sa lecture par l'épais et insignifiant Polonius : « — Que lisez-vous, Monseigneur? — Des mots! des mots! » — Et nos gens devant qui l'on fait de la musique, qu'entendent-ils? Des notes et encore des notes.

Aussi s'étonnent-ils des airs d'intelligence que prend l'amateur, de ses gestes d'assentiment, de ses attentes déçues ou satisfaites, ou même surpassées. Ils s'étonnent encore quand arrive la fin d'un morceau. Ils ne la prévoyaient pas. Ils ne la sentaient pas venir. Cette impression de péroraison, que toute œuvre bien conduite ne manque jamais d'éveiller chez ceux qui savent entendre, ils ne la ressentent jamais. Comment le pourraient-ils, d'ailleurs, puisqu'ils ne savent pas ce que c'est qu'un morceau, puisque tout ce qu'ils entendent leur paraît incohérent?

Ils s'étonnent chaque fois qu'autour d'eux on cause musique et qu'on a l'air de se comprendre. Ils s'étonnent enfin, et leur étonnement n'a presque point de bornes, chaque fois, qu'en leur présence, quelqu'un reconnaît un morceau. A quel signe est-il donc reconnaissable? En d'autres termes ils cherchent dans la succession sonore qui, son par son, frappe leur oreille, une marque distinctive, un signe d'individualité. Et ils en sont pour leurs frais de recherche, comme s'ils oubliaient à mesure qu'ils entendent, comme s'ils étaient incapables de rassembler en un faisceau des sons successivement perçus, ou encore, comme s'ils ne percevaient qu'un amas de bruits indistincts. Ces trois formes de la surdité musicale se rencontrent et il n'y a point de raison pour qu'elles n'alternent pas. Cela dépend des circonstances. Cela dépend surtout des morceaux entendus.

IV

Notre contre-épreuve paraît donc avoir produit d'utiles résultats. Il est une Intelligence musicale, fonction essentiellement synthétique, par laquelle nous séparons les succes-

sions sonores en deux groupes : les unes nous semblent faites d'éléments juxtaposés et se refusent à tout essai de fusion ou de synthèse; les autres se laissent fondre et unifier en un tout. Il est une Intelligence musicale, attendu qu'il est une surdité musicale qui rend ses victimes sourdes à toute mélodie.

Que la surdité musicale ne doive point être confondue avec la surdité tonale, nous l'avons établi en raison même de nos observations et de nos analyses. Nous ne serions nullement surpris, qu'un jour à venir, la physiologie vînt confirmer notre psychologie. Nous les présumons localisées à distance l'une de l'autre, l'une, la surdité tonale, dans l'oreille, l'autre, dans le cerveau. Ce n'est là qu'une hypothèse, qu'une induction préparatoire destinée à préparer les expériences à l'aide desquelles on la vérifiera.

En attendant que la physiologie prononce, elle pourrait bien être devancée par la pathologie. Supposons, par exemple, et la supposition n'a rien d'invraisemblable, qu'à la suite d'une lésion cérébrale, un musicien amateur perde subitement la faculté de percevoir les mélodies, sans perdre celle de discerner les sons. Il serait, croyons-nous, dans le cas du malade qui reconnaît, à leurs formes, les différentes voyelles et les consonnes différentes, mais a subitement perdu la faculté de lire parce qu'il a perdu la faculté d'assembler les sons. Il sait fort bien, ce malade, qu'il a des lettres devant lui. Il sait que ces lettres servent à former des mots. Et quand même, il ne peut se servir de ces lettres. Ainsi notre sourd musical par accident, continuerait d'entendre les sons isolés : mais son champ de perception auriculaire, si l'on peut ainsi dire, se trouvant réduit à un point, il lui serait impossible de percevoir le son actuel sans oublier le son qu'il vient d'entendre. La maladie par nous imaginée n'a rien d'imaginaire. Vers le temps où la *Revue philosophique* insérait nos premières études sur l'*Oreille* et l'*Intelligence musicale*, le docteur Brazier, nous devançant, publiait dans le même recueil une série d'observations sur la perte des fonctions musicales.

L'*amusie* du docteur Brazier n'est autre que la surdité

musicale. Nous faisons donc les vœux les plus ardents pour que les médecins des futurs aphasiques, agraphiques, aveugles verbaux, etc..., consultent leurs malades sur l'état de leurs fonctions musicales. De telles expériences ne sont encore possibles que dans les hôpitaux : et c'est là seulement qu'elles pourraient être assez multipliées pour devenir instructives. C'est là seulement qu'on pourrait soumettre les malades à deux séries d'épreuves. Les unes auraient pour objet les phénomènes de l'Acoustique psychologique et l'intégrité, ou l'altération, des facultés de l'Oreille musicale. On ferait entendre aux malades des sons isolés, on les prierait de les reconnaître... etc.

La seconde série d'épreuves porterait sur l'audition des mélodies. On choisirait des mélodies banales si l'on avait affaire au premier malade venu, et si l'on pouvait s'assurer, qu'à l'état normal, il n'était point mélophobe. Au cas où le malade serait un bon amateur de musique, on lui ferait entendre les morceaux de son goût et l'on observerait la conservation, l'altération ou la perte possible de l'Intelligence musicale.

Nos analyses ayant un caractère purement psychologique et reposant sur l'usage de l'observation intérieure confirmée par l'observation d'autrui, n'ont rien à craindre des réponses faites à notre questionnaire. Les expériences de localisation, quand il s'agit des fonctions mentales, ne prouvent rien contre leur diversité, là où cette diversité s'atteste par des actes distincts et indépendants. Dans l'état actuel de la médecine expérimentale, la psychologie ne saurait être tenue en échec par la pathologie. Convenons, toutefois, que la brusque apparition, chez un sujet, d'une surdité musicale affectant l'intelligence ou la mémoire intellectuelle sans toucher à l'oreille proprement dite ou à sa mémoire, serait, en faveur de notre thèse, de tous les arguments, le plus objectif, et comme tel, le plus indiscutable. Et c'est pourquoi nous appelons les médecins à vérifier notre thèse.

CHAPITRE VII

LES DEGRÉS DE L'INTELLIGENCE MUSICALE SON ÉDUCATION

Que l'Intelligence musicale admette des degrés, que ces degrès soient en nombre indéfini, que la limite passé laquelle ce nombre ne saurait croître soit une limite inassignable, c'est là une thèse à l'abri de toute discussion. Que l'art musical subisse la loi commune qui est d'évoluer incessamment, nul n'en doute ; que le temps où nous sommes soit, plus que d'autres, favorable aux expériences qui mettent cette évolution en plein jour, on peut aisément s'en convaincre. D'une part, en effet, les œuvres musicales d'aujourd'hui se distinguent de leurs aînées par une recherche plus constante de l'originalité. Depuis que Richard Wagner est venu, la révolution dont il fut le chef a porté des fruits inquiétants. Autrefois on se contentait de produire un chef-d'œuvre. J'entends qu'après avoir produit un chef-d'œuvre, on n'exigeait plus rien de soi, si ce n'est de recommencer à l'occasion prochaine. Aujourd'hui, ce que l'on craint, c'est précisément de recommencer, de se recommencer soi-même, et, à plus forte raison, de répéter les autres. Autrefois, on produisait dans un genre, on respectait la loi du genre, et l'on tâchait de la réaliser en donnant naissance à des individus aussi beaux que possible. Aujourd'hui on exige de l'individu qui va naître, non plus qu'il soit beau, mais qu'il soit significatif, entendons significatif d'une formule d'art nouvelle. On dirait qu'il faut être impuissant pour créer « dans un

genre » et que la vraie fécondité se mesure à la capacité « de créer un genre ». Tel fut, chacun le sait, la fécondité propre à Richard Wagner. Aujourd'hui tout compositeur voudrait être un Richard Wagner. Aussi jamais l'audace novatrice n'a-t-elle sévi avec plus de violence. Et jamais la témérité ne fut plus récompensée. Le public applaudit. La critique encourage. Elle en oublie de faire son métier.

Or si les œuvres musicales d'un temps et d'un pays portent les marques d'une structure plus complexe ; du moment où, pour être comprises, elles exigent non pas seulement plus d'effort, mais outre ce surcroît d'effort, une dépense d'énergies nouvelles ; si l'oreille musicale d'un Français d'aujourd'hui est mise en demeure de livrer passage à des sonorités encore presque inouïes, si l'intelligence musicale est conviée à la perception de formes inusitées, bizarres, pour le moins autant qu'originales... ; et si, malgré tant de précautions prises par le compositeur pour l'empêcher de naître, le plaisir musical s'obstine quand même à naître ; si le milieu où il s'éveille lui paraît on ne peut plus favorable à sa croissance ; si, comme nous le disions à l'instant même, la critique, d'une part, une bonne partie du public, de l'autre, conspire avec l'artiste, il n'y a pas à dire : la plasticité de l'intelligence musicale n'a presque point de bornes.

On la jugerait infinie, quand on regarde dans la direction de sa ligne de croissance. Au contraire, descendez vers le point où l'Intelligence musicale s'essaie à naître, vous seriez tenté d'attribuer à l'oreille un travail, qui est pourtant bien le sien — celui de l'intelligence — mais dont, naturellement, l'intérêt se détourne, et dont la source paraît se confondre avec celle de nos sensations proprement dites, tant il est dans les habitudes de la nature de laisser le travail se faire seul et sans que l'attention intervienne ! Est-ce que pour entendre *Au clair de la lune* il y a quelque chose de plus à faire qu'à l'entendre ?

Voilà ce qu'on nous objecte. Et nous ne nous fatiguons pas de répondre toujours la même chose. Il n'y a pas en effet grand chose de plus à faire. Ce quelque chose ne pèse guère : la quantité en est petite. Il faut, pour l'apercevoir, y regarder à

la loupe. Nous n'avons, nous, jamais pensé autrement. Mais la quantité ne fait rien à l'affaire. C'est uniquement la qualité qu'il faut considérer ici. Et cette qualité, dans son essence, est plus que sensorielle. Tel est notre refrain. Tout homme qui aime la musique, si peu et si mal qu'il l'aime, n'est pas insensible au plaisir qui naît de la mélodie. Or puisqu'il ne saurait l'aimer que dans la mesure où il la comprend, il n'est pas, tant s'en faut, dénué d'Intelligence musicale.

Mais qu'aime-t-il, que comprend-il ? Quel est le genre de musique auquel est accessible l'Intelligence musicale de l'homme, là où, sans être nulle, elle est le plus pauvre ? Est-il besoin de rappeler que nous interrogeons l'homme d'aujourd'hui ; que malgré notre croyance à l'évolution musicale de l'homme, nous limitons notre tâche à ceux que nous pouvons, sans trop d'inexactitude, appeler nos semblables ? Est-il nécessaire d'avertir que l'humanité ne nous paraît pas avoir toujours été douée de l'Intelligence musicale ; qu'elle a dû aimer le bruit et s'en contenter avant d'être sensible aux plaisirs du son ? qu'une fois le son musical détaché de la dyade indéfinie du grave et de l'aigu, elle a dû s'intéresser aux sons justes ? Il n'est pas rare de se divertir à regarder une belle étoffe, un beau marbre, une belle pierre. Ce qui rend une pierre précieuse est en partie sa couleur, insistons, la beauté de sa couleur. Les jouissances de l'Oreille musicale ont dû suffire à nos premiers ancêtres. C'est là une induction que l'analogie autorise et la surdité tonale a dû cesser parmi eux alors que la surdité musicale durait encore.

L'Intelligence musicale s'est donc comportée dans l'espèce humaine — ou très peu s'en faut — ainsi que nous l'avons vue se comporter chez l'enfant, à qui, pour faire aimer la musique, ou simplement, pour l'occuper ou le distraire, on a, tout d'abord, « chanté des chansons ». C'est donc par l'intelligence des chansons que l'intelligence musicale de l'auditeur a commencé ? Regardons-y de plus près. En nous interrogeant sur ce qu'est une fonction mentale, à son plus bas degré, on s'interroge sur la manière dont il faut s'y prendre pour l'aider à grandir. Nous allons donc côtoyer, pour ne rien dire de plus, le problème de l'Education musicale.

I

On a pu le remarquer: les adversaires les plus résolus de la « mélomanie » n'aiment pas quand on « leur fait de la musique » mais ils ne détestent pas que l'on chante. En quoi ils n'ont pas tout à fait tort. Car pour faire de la musique à l'aide d'instruments, il faut se fabriquer des instruments de musique, façonner une matière, lui donner une forme, et une forme qui la rende impropre à tout usage, entendons à tout autre usage; car que faire d'un instrument de musique, sinon de la musique? Il n'y a que les pianos que l'on peut convertir en meubles de salon.

La voix humaine, elle, est un instrument donné par la nature. C'est dans l'organe vocal que l'homme trouve le premier type de la Dyade indéfinie du grave et de l'aigu, matière commune au chant et au langage. Quand la voix de l'homme se fait entendre, elle se meut infailliblement sur cette dyade. N'avons-nous point déjà rappelé les expériences d'Helmholtz sur la possibilité de noter musicalement les changements de ton d'une personne qui parle? Des observations d'Helmholtz, si l'on passe aux remarques fécondes d'Herbert Spencer dans le célèbre *Essai sur l'Origine et l'Evolution de la musique*, on constatera que les plus grands écarts de ton, les plus grandes distances parcourues sur notre dyade par la voix parlante, coïncident avec les moments où l'on parle avec le plus d'émotion, d'entraînement, de chaleur. Herbert Spencer n'est pas très loin d'en conclure que la musique est le langage naturel de la passion. Richard Wagner, de son côté, l'a dit en d'autres termes. Et si l'on a dit vrai, il est inadmissible que la musique n'ait pas été vocale avant d'être instrumentale. L'histoire l'atteste et la psychologie l'exige.

Or si, comme le veut Herbert Spencer dans ses essais sur l'*Education*, l'histoire de l'individu répète celle de l'humanité ; si, d'autre part, l'éducateur doit s'appliquer à diri-

ger l'élève dans le sens indiqué par la nature et les lois de l'évolution humaine [1], il éprouvera d'abord sur lui les effets du chant. Le timbre de la voix humaine est généralement agréable à entendre, surtout quand elle se meut sur les degrés moyens de l'échelle musicale. Les gens du monde se servent, pour qualifier les voix agréables, d'un mot qui fait sourire les connaisseurs. Ils disent d'une voix qui leur plaît que cette voix est « sympathique ». Les connaisseurs raillent. Ils jugent l'expression puérile : « Une voix se recommande par des qualités d'un autre ordre. Sans compter qu'une jolie voix n'est rien si l'heureux possesseur de cette jolie voix ne sait point s'en servir. » — Les connaisseurs ont raison. Les autres, aussi. Il est certain qu'une voix bien timbrée, même ne lui arrivât-il que d'égrener un court chapelet de notes, attire l'attention et improvise la sympathie. Elle excite le désir d'entendre et par suite dispose l'intelligence à s'ouvrir au premier appel.

Cette intelligence s'ouvrira d'autant mieux encore, qu'en écoutant chanter, notre apprenti auditeur saisira le sens des paroles. Les « romances sans paroles » ont leur charme propre. Et précisément, parce que l'on y parle pas, il semble, pour nous servir d'une belle expression de Spinoza, qu'il y ait une sorte de communication « d'âme à âme », de l'âme de la mélodie, si l'on peut ainsi dire avec l'âme de l'auditeur. Ce genre de plaisir esthétique n'est pas à la portée de tous. Il faut donc savoir l'ajourner.

Ainsi, pour commencer, des romances avec paroles; des récits chansonnés ; un texte verbal bien clair pour faciliter l'Intelligence musicale ; un texte musical où les temps d'arrêts de la mélodie coïncident avec les temps d'arrêts de la narration. En deux mots, voici la méthode : ne pas craindre, pour bien faire une chose, d'en faire plusieurs à la fois ; exciter une fonction sommeillante en s'adressant, pour l'éveiller, à des fonctions depuis longtemps agissantes, fortifiées par l'exercice, assouplies par l'habitude ; se défier d'un appel

1. Nous ne prétendons point ériger ces thèses en impératifs pédagogiques. Il est des cas où elles sont théoriquement discutables et pratiquement nuisibles. Ici, c'est assez le contraire.

direct et immédiat. Le « Sésame ouvre-toi ! » n'a jamais ouvert que les portes enchantées. Et rien de ce qui est dans l'homme ne s'ouvre par miracle. Aussi recommandons-nous à l'éducateur de multiplier les intermédiaires afin de multiplier les points d'appui. D'une part il agira sur l'oreille, de l'autre sur la sensibilité ; il expérimentera le pouvoir d'une voix bien timbrée ; puis, s'adressant à l'Intelligence verbale il comptera sur l'influence d'une suite d'idées bien assimilées pour rendre plus facile et plus rapide le travail de synthèse nécessaire à la perception de la mélodie. L'enfant qui aura chanté plusieurs fois *Au clair de la lune* avec les paroles, quand il l'entendra chanter sans les paroles, en reconnaîtra l'air. Et cet acte de reconnaissance sera un acte d'Intelligence musicale au sens le plus général du mot.

Ici se place une remarque importante. De bonne heure (la supposition, du moins, est vraisemblable), les chanteurs ont éprouvé la difficulté de bien conduire leur voix, d'y maintenir le mouvement, la mesure et le rythme. Combien sont rares les personnes qui ne parlent point trop vite et ne précipitent point les mots à mesure qu'elles parlent ! Le mouvement appelle le mouvement, comme le bruit appelle le bruit. Les avantages du mouvement uniforme ont beau être incontestables, il n'en est pas moins vrai que la tendance à l'accélération est assez naturelle, et qu'à ce point de vue, les organes vocaux sont plus difficiles à régulariser que ceux de la locomotion. Il en résulte qu'on cherchera dans ceux-ci un moyen de régulariser le mouvement des cordes vocales. L'idée de battre la mesure apparaîtra bientôt. Un pas de plus, et l'idée de la battre à soi-même en produisant non de simples bruits, mais de vrais sons musicaux, ne tardera point à naître. L'homme se cherchera des instruments accompagnateurs. Il en trouvera la matière dans ces objets dont les vibrations produisent des bruits plus aigus ou plus graves, selon la hauteur de laquelle partent les coups frappés. Il s'apercevra encore de la propriété des fils tendus qui est de résonner presque musicalement dès qu'on les dérange de leur position naturelle, et de rendre des sons dont la gravité croît avec la longueur. C'est

dire en d'autres termes, que l'homme s'est cherché dans les objets environnants des analogues de la voix, et qu'il a choisi, pour accompagner la voix chantante, les objets matériels où il croyait retrouver quelque chose de cette dyade indéfinie de l'aigu et du grave qui est l'organe vocal humain. Dès que les instruments accompagnateurs furent inventés, on les accorda, on les fit résonner à l'unisson de la voix humaine, on leur fit produire des sonorités aptes à se marier aux sons de la voix. Les unissons et les octaves naquirent. La voix chantante y gagna plus de mesure, plus de régularité, plus de rythme et aussi plus de justesse. Elle s'était trouvé un véhicule qui lui permît de se mouvoir sans fatigue.

Nous avons maintenant à tirer la conclusion pédagogique à laquelle nous sommes naturellement conduits : pour mieux faire comprendre une mélodie ne craignons pas de l'accompagner. Tout chant plaît davantage quand il est soutenu par un accompagnement de piano, de harpe, ou simplement de guitare. En voulons-nous une preuve? Il est des personnes admiratrices des œuvres de Richard Wagner et à qui la mélopée du cygne dans *Lohengrin* cause un « malaise inexplicable » — nullement inexplicable croyons-nous. Lohengrin chante sans accompagnement, comme parfois on chante à l'office. Et cela désoriente ou peut désorienter.

Une objection se dresse : l'oreille sollicitée par un plus grand nombre d'éléments sonores n'est-elle pas excitée à une dépense d'attention dlus grande, source de fatigue inévitable? Deux cas veulent être distingués : celui où l'instrument soutient; celui où il soutient, et en même temps, sous la mélodie que l'on chante, dessine une autre mélodie. Ici en effet, plus d'attention est nécessaire, tout de même qu'il en faut davantage pour appréhender une surface que pour se figurer une ligne. Là, c'est le contraire. L'accompagnement marque les temps forts ; de plus il fait saillir le rythme et imprime au dessin mélodique un cachet de variété dont la perception est agréable. Ce plaisir est un stimulant pour l'esprit. Dans une mélodie, il s'en faut que tous les éléments soient de même importance. L'accompagnement aide à les discerner. Loin de compliquer, il simplifie tout au contraire.

Le succès du genre opéra-comique en France tient précisément, je ne sais si je ne devrais pas dire « principalement », au rôle discret, et, en apparence, effacé de l'orchestre. Les musiciens de l'Académie de musique ont la réputation, eux, de faire plus de bruit qu'il ne faut. Ils n'en font, certes, pas plus qu'il ne faut. Mais comme dans les œuvres du genre opéra, l'orchestre a un rôle toujours important, parfois même prépondérant, ceux qui ne savent pas écouter, à la fois, sur la scène et dans l'orchestre, peuvent être assurés de n'y rien comprendre. La vérité n'est point que l'orchestre de l'Opéra accompagne trop fort, mais qu'il *chante à côté*... ce qui dérange les béotiens. Mais nous sommes tous, tant que nous sommes, béotiens pour commencer.

II

Voici un enfant qui ne manque pas d'oreille. Il sait bien écouter. Il reconnaît, même sans leurs paroles, les airs qu'on lui chante. Cela même lui est venu avant qu'il ne parlât tout à fait bien, j'en pourrais donner des exemples. Le terrain est donc favorable. Il s'agit seulement de bien ensemencer.

Exerçons maintenant son oreille à l'appréhension des timbres d'instrument. Menons-le « à la musique ». Laissons-le écouter tout ce qui fixera son attention, cela va sans dire. Il peut se faire, et ce n'est pas toujours un symptôme défavorable — que l'attention ait besoin d'être sollicitée. Sur quels textes musicaux la fixerons-nous de préférence? Sur des textes courts et clairs analogues à ceux des *epitome* composées par le très pénétrant éducateur Lhomond à l'usage des apprentis latinistes. Nous limiterons, par suite, la durée des actes d'attention, et nous ne maintiendrons pas l'attention en arrêt, pendant toute la durée du morceau. Nous choisirons, dans ce morceau, les endroits où l'unité mélodique est le plus promptement intelligible et nous inviterons l'enfant à les écouter. Quand vous donnez des ordres à un domestique fraîchement arrivé de la campagne, ignorant à peu près le français, vous

lui parlez par petites phrases. Et dans ces phrases, vous ne mettez que de l'essentiel, à savoir des substantifs et des verbes. Vous faites économie d'épithètes et vous avez chance d'être compris. En musique, c'est la même chose. Admettez en effet, avec certains psychologues, qu'il n'y ait jamais audition sans qu'il n'y ait en même temps « imitation par reproduction »; admettez que le chant intérieur accompagne toujours celui que notre oreille enregistre; admettez enfin, ce qui est possible, probable même, que tout chant intérieur implique une série de mouvements coordonnés ayant l'organe vocal pour siège; — et vous aurez vite compris les avantages de la musique « claire et facile » au point de vue de l'éducation de l'esprit musical. La musique claire et facile procède généralement, soit « par degrés conjoints », comme disent les maîtres d'harmonie, soit par intervalles rapprochés. On monte ou l'on descend les degrés de l'échelle échelon par échelon; ou bien l'on enjambe, mais en ayant soin de produire une succession harmonique. On ira diatoniquement : du *mi* au *ré*; du *ré* à l'*ut*; ou de l'*ut* au *mi* en passant par le *ré* comme dans *Au clair de la lune.* On ira de l'*ut* au *sol* comme dans *Ah! vous dirai-je*, etc.; l'intervalle de l'*ut* au *sol* est un intervalle de quinte ou de trois tons et demi. Cet intervalle n'en est pas moins naturel — agréable par suite, — attendu que le *sol* et l'*ut* font partie d'une même unité harmonique, à savoir de l'accord parfait.

Tant qu'on reste sur les bas degrés de l'Intelligence musicale, on préfère les mélodies simples, parce que c'est assez le lot de toute chose compliquée, d'être, au premier abord, confusément perçue. La loi est générale. Et elle se vérifie par l'examen des chants populaires. Rien n'est aisé comme d'en battre la mesure : à chaque *thesis* et à chaque *arsis* correspond une note, pas plus. A ce point de vue, l'*allegretto* de la *Symphonie* en *la* de Beethoven, se rapproche des mélodies populaires par la simplicité de son rythme sur lequel se détache progressivement une mélodie. Et cette mélodie, on la dirait engendrée par le rythme même. Je ne sais guère de béotien assez envieilli pour résister au charme de cette phrase si profondément et si ingénument mélancolique. — Les béotiens et

les gens de culture médiocre goûtent médiocrement la symphonie. Beethoven en particulier les désoriente! — Pas tout Beethoven. Le *final* de la première *symphonie* en *ut majeur*, l'*allegretto* en *la mineur* voilà des œuvres que le public accepte. Même si quelques attardés entendaient cet *allegretto* avec indifférence, je gage que pour les rendre attentifs, on essaierait fort bien de réduire la mélodie à son thème et à son rythme. Imaginez le Valmajour d'Alphonse Daudet s'emparant du thème, le chantant sur sa flûte et marquant la basse sur son tambourin. La tante Portal tressaillirait d'aise, et le neveu Roumestan répondrait par un haussement d'épaules aux protestations des connaisseurs offensés. Il est des œuvres qu'il faut peut-être parodier pour les mettre à portée des humbles. J'entends de cette parodie qui réduit le dessin d'une phrase à son esquisse. Et plus j'y songe moins je m'effraie du sacrilège. Car il permettrait, tout d'abord aux gens de culture médiocre, de comprendre ce qui leur paraissait insaisissable. Ensuite il permettrait à l'amateur de pénétrer plus avant dans l'intimité de l'œuvre et de l'apercevoir à l'état d'incubation.

En musique, ne nous lassons point de le redire, le plus simple est toujours le plus immédiatement intelligible. Toutes choses égales d'ailleurs, dans les cavatines du *Barbier*, par exemple que ce soit celle de Rosine ou celle d'Almaviva, l'*andante* est plus clair que l'*allegro* où les notes d'ornement couvrent le dessin fondamental. Le public ne s'en aperçoit guère, étant occupé ailleurs. Il ne s'intéresse plus à ce que l'on chante. Il ne songe qu'à l'artiste dont il admire l'organe souple et léger. Chantez l'un de ces *finals* sans grâce ni prestesse, vous impatienterez l'auditeur qui veut de la virtuosité.

C'est qu'aussi bien l'air lui échappe, et qu'il n'aime jamais les variations pour elles-mêmes. On a pourtant raison de lui en faire entendre, car c'est ménager l'attention que de la déplacer.

Une mélodie est d'autant plus claire que la succession de ses éléments est plus naturelle. On a vu tout à l'heure comment il fallait l'entendre. Toutes choses égales d'ailleurs, la franchise et la carrure du rythme ajoutent à la clarté, car elles

maintiennent éveillée l'attention de l'auditeur. J'ai remarqué jadis, au temps des concerts populaires que Pasdeloup dirigeait, et où il allait pas mal de gens du peuple[1], des gens qui suivaient avec peine un *andante* et surtout un *adagio*. L'allure trop lente du mouvement mélodique n'excitait pas à la dépense d'attention. Mais quand venait l'instant du *scherzo* et du *menuet*, tous les visages redevenaient radieux. Pendant le *final* on trépignait presque : ce qui prouve bien que la franchise du rythme et l'accélération du mouvement facilitent le travail de l'intelligence.

A cette loi — car nous pouvons ici parler de loi — s'en ajoute une autre, son corollaire. On a pu remarquer que l'Intelligence musicale s'oriente d'autant mieux que le rythme de l'air agit sur nos tendances motrices. Les marches militaires plaisent à la multitude et, par la même raison, les airs de danse. Il est des allegros militaires qui peuvent ou « se marcher » au pas accéléré, ou se danser sur un pas de polka : tels ceux de Johann Strauss ou de Sellenick. Aussi toute œuvre musicale où se trouvent des motifs de quadrille ou de polka, j'entends des motifs susceptibles d'entrer, sans grave altération de rythme, dans un quadrille, dans une mazurka ou dans une valse, est-elle assurée de la faveur des gens. Les œuvres de Lecocq fournissent d'excellents quadrilles et, par-dessus toutes les autres, les œuvres d'Offenbach. J'en parle au jugement des danseurs de profession, en cela meilleurs juges que les musiciens, peut-être. Les quadrilles extraits des opéras d'Auber n'ont plus la vogue. Il en était jadis de fort dansants. Le chœur final d'*Haydée*, au second acte, remarquable par sa fluidité mélodique, vaut bien, comme air à danser, les meilleures valses d'Olivier Métra. Mais il n'y a pas que les quadrilles sur les airs d'opérette qui se vendent par centaines, je devrais dire par milliers d'exemplaires. Il y a les opérettes elles-mêmes dont la vogue dépasse celle de

1. On payait aux troisièmes 75 centimes et l'on était assis. On paie 1 franc aux concerts Colonne et l'on y étouffe. Le plus bas prix des places aux concerts Chevillard est déjà trop élevé pour être abordable aux petits employés. Depuis que Pasdeloup est mort, aurions-nous donc reculé ? Je pose la question ; à d'autres d'y répondre.

nos meilleurs opéras — cela va sans dire — et aussi le succès de nos meilleurs opéras-comiques. Les jeunes célèbrent Offenbach, Hervé, Lecocq, Audran. Les vieux sont restés fidèles à Boïeldieu, Auber, Adam. Jeunes et vieux s'entendent pour aimer la musique facile et entraînante.

Ne les plaisantons pas, nous les avancés de la culture musicale. Au moment où notre intelligence s'ouvrait, ils étaient eux, plus avancés que nous. Avant de les dépasser, il nous a fallu les rejoindre. Et croyons que nous y avons mis plus de temps qu'il n'en fallait, selon la légende, au divin coureur Achille pour gagner la tortue au train de sénateur.

III

Nous avons peine, avouons-le, à ne point poursuivre nos recherches, à rester dans le cadre que nous nous sommes tracé, à ne point nous laisser aller insensiblement, du groupe infiniment multiple des simples auditeurs, au groupe plus restreint de ces amateurs, dont on peut dire que s'ils ne sont pas la majorité, ils font nombre quand même. Si nous ne résistions pas à l'aiguillon du désir, nous aimerions à marquer les diverses étapes qu'il faut franchir pour mériter le renom de connaisseur. Nous conterions une anecdote dont le récit nous fut donné en dictée quand nous étions en quatrième, c'est-à-dire à l'âge où l'on écrit docilement un texte sans demander quel en est l'auteur et surtout sans demander si le texte est authentique. Ce récit nous a frappés : divertissons-nous à le reproduire.

Donc, un enfant jouait sur la place d'un village. Un régiment passe, musique en tête. La musique joue, l'enfant ne joue plus. Il dresse l'oreille et s'écrie dans l'enthousiasme : « Que c'est beau, plusieurs airs à la fois ! » Cet enfant se nommait Lesueur. Il allait, devenu grand, composer avec science et sincérité de fort belle musique religieuse. Il allait être le maître de Berlioz.

Oui c'est un don que celui d'entendre plusieurs airs à la

fois, et quand on le possède, cela ne prouve nullement qu'on sera un Lesueur. Dans cette merveille d'architecture musicale qui est l'ouverture des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg,* Richard Wagner fait marcher quatre thèmes sur quatre voies parallèles. On peut les discerner et les reconnaître, si l'on a quelque habitude d'écouter un orchestre. Assurément on ne les discernerait pas avec autant d'aisance si on ne les avait entendus préalablement et séparément. Il n'importe. Nous voulions ici, rien qu'en passant d'ailleurs, donner un exemple de ce que, par métaphore, on pourrait appeler un espace sonore à quatre dimensions. Et la métaphore serait naturelle car le « spatial » et le « simultané » s'avoisinent. Or s'il arrivait à l'Intelligence musicale des hommes de l'avenir de pouvoir discerner, simultanément, dans un ensemble musical, huit ou dix thèmes distincts, on exprimerait cela d'une autre manière, en disant que pour ces intelligences musicales d'élite, l'espace sonore s'est augmenté de quatre ou de huit dimensions.

On soutiendrait sans excès d'invraisemblance, que le nombre de ces dimensions peut aller à l'infini, que l'expérience de cette possibilité est presque quotidienne, attendu que le nombre des parties d'orchestre dans les morceaux symphoniques d'aujourd'hui approche de la vingtaine. Nous reconnaissons, en effet, que l'oreille est *affectée* par vingt parties d'orchestre *autrement* qu'elle ne le serait par dix. Mais il ne s'agit pas ici de *sentir* ou d'avoir plus ou moins vaguement conscience. Il s'agit de « comprendre » et de « percevoir » distinctement, ce qui regarde, essentiellement, l'intelligence et non l'oreille.

Outre ce problème des « dimensions » indéfiniment croissantes de l'espace sonore, il s'en présenterait d'autres, et la liste en serait peut-être longue. Nous ne pouvons les indiquer ici. Appelons seulement l'attention des psychologues sur un « phénomène d'influence » qui, ne se produisant guère chez « le simple mortel », n'intéresse qu'assez accidentellement la Psychologie générale. L'influence à laquelle je fais allusion est celle que pourrait exercer l'Intelligence musicale sur l'oreille. Dans l'assez grande majorité des

cas, c'est l'oreille qui prépare l'intelligence. L'influence de l'oreille est prépondérante. Chez les connaisseurs, l'intelligence peut réagir sur l'organe et, progressivement, le transformer, j'entends, par là, lui rendre progressivement admissibles et même agréables des effets primitivement mal accueillis ou même repoussés. Les béotiens appellent cela « se dépraver le goût ». Peut-être est-ce uniquement le discipliner. Et si, comme nous le pensons, la faculté d'unifier en un tout une succession sonore est bien un don de l'intelligence, il est naturel de souhaiter que cette intelligence exerce sur l'oreille une suzeraineté légitime.

Revenons maintenant aux humbles, à ceux qu'on pourrait appeler les pauvres de l'Intelligence musicale, bien qu'ils aient échappé à la surdité, et tâchons d'intéresser les éducateurs à la cause de cette intelligence.

Invitons-les à des observations et même à des expériences méthodiques. Rappelons-leur que les cas de surdité incurable, ou musicale, ou simplement tonale sont l'exception, mais qu'il est encore plus exceptionnel, peut-être, d'avoir, dès l'enfance, ou l'oreille juste, ou l'intelligence prompte.

Et donc puisqu'elles sont vouées l'une et l'autre, l'oreille et l'intelligence, au perfectionnement à perpétuité, c'est que, très probablement aussi, là où il n'en existe que des traces rares et presque imperceptibles, elles peuvent échapper à l'atrophie. L'idiotie musicale, dès lors, ne serait plus partout sans remède. Voilà ce dont il faut que les éducateurs se persuadent.

Il faut ensuite qu'ils s'appliquent à exercer séparément l'oreille et l'intelligence de leurs élèves [1]. Il faut qu'ils se demandent s'il n'y aurait pas lieu d'essayer une classification nouvelle des œuvres des maîtres en ayant égard, non plus aux difficultés de mécanisme, mais aux difficultés de compréhension (le mot « compréhension » étant ici de toute exactitude). Nous leur conseillons de rompre avec leurs habi-

1. Nous semblons ici nous contredire, ayant remarqué précédemment qu'il fallait exercer l'intelligence par l'intermédiaire de l'oreille. Les expériences séparées, dont il est ici question s'appliquent aux intelligences déjà ouvertes et aux oreilles déjà exercées.

tudes. Je ne dis point qu'elles sont mauvaises, puisqu'elles ne les ont pas empêchés de réussir quelquefois. Je dis seulement qu'elles ne sont pas les meilleures. Du moment où il n'y a pas une aptitude musicale formant bloc, mais un faisceau d'aptitudes distinctes, séparables et compatibles, il s'agit de les discerner et de les exercer séparément. Il s'agit de ne point confondre le travail des doigts avec le travail de l'intelligence, ni le travail de l'intelligence avec celui de l'oreille. Il s'agit de réprimander l'élève quand il ne fait pas effort pour comprendre aussi sévèrement que s'il lui arrive de « jouer du bras » au lieu de « jouer du poignet ». Ceci regarde les maîtres.

Ce qui va suivre regarde les juges de nos concours de musique. Notre opinion est qu'il leur arrive trop souvent de confondre l'acrobatie avec la virtuosité, d'attacher trop de prix à l'épreuve d'exécution, pas assez à l'épreuve de lecture, de donner trop d'importance aux *lapsus digiti*, pas assez au *lapsus mentis*. Nous sortons visiblement ici de la psychologie de l'auditeur pour nous avancer jusqu'à celle du virtuose. Toujours est-il que le jour où les professeurs de nos futurs maîtres donneraient le bon exemple, tout le monde suivrait. Le nombre des instrumentistes amateurs ne s'en accroîtrait point, j'en ai peur, ou plutôt j'en ai l'espérance. Les demi-virtuoses n'ont jamais rien valu. Ils le savent eux-mêmes, tout les premiers. J'en atteste les jeunes filles qui ont presque atteint le niveau d'une élève de nos conservatoires, et dont le mariage éteint le talent. Quand elles ne peuvent plus faire subir à leur clavier cinq heures de martyre quotidien, elles ferment leur piano. Leurs doigts se raidissent et se rouillent. — Et leur intelligence musicale se ferme? — Non. Elle n'a pas à se fermer. Le maître avait oublié de l'ouvrir.

Les oublis de ce genre ne sont point rares. Et pour rendre musiciens nos jeunes gens et nos jeunes filles on s'y prend singulièrement à rebours. Même il ne manque pas d'excellentes pianistes, femmes d'intelligence et d'esprit, pour soutenir que l'expression est une simple affaire de mécanisme. Assurément « jouer avec expression » c'est prendre la note

d'une autre manière que si l'on jouait bêtement. Et l'on a beau sentir profondément ce que l'on joue, c'est peine perdue si les doigts ne savent point obéir. Tout cela est on ne peut plus judicieux. Il est dans les bazars, aux approches de chaque jour de l'an, des poupées parlantes et criantes. J'en ai même entendu crier avec expression. Une mécanique peut donc, si le constructeur est habile, donner l'illusion de la vie. Nous savions cela depuis longtemps. Et nous pensons depuis longtemps que les maîtres de piano se trompent s'ils croient travailler aux progrès de l'intelligence et de l'art musical en multipliant ces mécaniques et en les perfectionnant[1].

1. Je n'écris point cela contre ceux qui pensent qu'en dotant l'élève d'un bon mécanisme et en le mettant en mesure de n'avoir plus d'efforts à faire de ce côté, ils le rendront indirectement capable de s'intéresser aux œuvres et de les comprendre. Je n'écris point cela non plus contre ceux qui travaillent à perfectionner le mécanisme pour abréger les heures d'étude et de gymnastique. Ces maîtres-là travaillent pour le plus grand bien de l'intelligence. Grâces leur en soient rendues ! Mais j'écris contre... les autres. Et ces autres sont plus que légion.

CHAPITRE VIII

LA MÉMOIRE MUSICALE — MÉMOIRE MUSICALE SENSITIVE MÉMOIRE MUSICALE INTELLECTUELLE[1]

Il n est pas que les « manuels » pour enseigner aux débutants en philosophie à ne pas confondre les actes d'acquisition d'une part, avec ceux qui permettent à l'intelligence de conserver ce qu'elle vient d'acquérir et de le retrouver chaque fois qu'il est nécessaire. Les traités originaux de psychologie, même les plus récents, font à la mémoire une place distincte et dont l'importance va toujours croissant. Ainsi la tradition subsiste. Et l'on a eu beau médire contre les « facultés de l'âme », il n'est pas de psychologue, qui ne les admette. La distinction des écoles n'y fait rien. Tout le monde sait que percevoir est une chose, que se rappeler un objet perçu en est une autre, et c'est pourquoi tout le monde veille à ne point confondre ces deux fonctions.

I

Et pourtant la mémoire envahit l'âme presque tout entière. A part ces courts moments de surprise qui signalent un

1. Le lecteur consultera utilement dans les livraisons de septembre et d'octobre du *Guide musical* d'excellents articles, très bien informés et d'une juste observation sur la *Mémoire musicale*, de Mlle Marie Daubresse.

événement nouveau, rien, dans notre conscience, ne se fait sans elle. Mais si la mémoire est nécessaire à toutes les opérations de l'esprit, — Pascal l'a dit; et quand il l'a dit, ce n'était pas encore une vérité banale, — elle est surtout indispensable aux fonctions dont la durée est la forme exclusive. Se connaître soi-même, c'est, en dernière analyse, se reconnaître, c'est se retrancher de l'espace pour s'isoler dans la durée. De même, suivre une phrase musicale en s'attachant uniquement à son dessin, à sa couleur, aux nuances changeantes de cette couleur, c'est se distraire volontairement des vibrations physiques et des gestes humains qui la portent jusqu'à nous Ainsi, le son, produit de la matière, au moment où il nous arrive, ne garde rien ou presque plus rien de sa matérielle origine. Lui aussi s'est retranché de l'étendue.

Mais une mélodie est faite d'éléments instables et fragiles, de sons qui nous effleurent parfois beaucoup plus vite que l'éclair ne met de temps à nous éblouir, d'atomes perpétuellement glissants et d'une durée trop brève pour qu'on hésite à dire s'ils ne tiennent pas plutôt du non être que de l'être. Il n'importe. De ces presque néants cousus les uns au bout des autres, d'un son qui n'est plus rattaché à un son qui n'est pas, à travers un troisième, celui, qu'en ce moment, l'oreille enregistre, l'intelligence de l'auditeur fait une réalité vivante, et lui confère une durée pendant laquelle il semble que le temps plane et que la vie reprenne haleine. Et c'est la mémoire qui aide à la métamorphose. Elle est le maçon dont l'architecte est l'esprit. Un peintre, quand il conçoit, se figure voir son tableau tout fait se dresser devant lui. L'imagination visuelle a la spécialité de l'instantané; elle enfante dans un espace qui garde ce dont il reçoit l'empreinte. Le musicien, lui, ne peut produire que dans une durée fluente et indocile, prompte à détruire tout ce qu'elle reçoit. Il ne ferait rien sans elle. Il ne ferait rien non plus s'il ne pouvait, avec avantage, lui disputer sa proie. Car il n'invente qu'à la condition de se souvenir. Absente la mémoire, plus d'intelligence musicale. Absent le maçon, plus d'architecte. « Si la mémoire fait durer la connaissance, écrivait Adolphe Garnier, ce n'est pas elle qui la fait naître. » C'est le mot d'un esprit

court. Il est des connaissances que la mémoire fait naître. Autrement toute flèche volante semblerait immobile. Autrement la matière de la musique, à savoir le son, existerait peut-être, mais il n'y aurait point de musique. On a donc raison d'affirmer la mémoire nécessaire à toutes les opérations de l'esprit. On a deux fois raison de l'affirmer nécessaire aux opérations de l'Esprit musical. Car cette nécessité a ses degrés. La vie du corps s'en passe. L'habitude lui suffit. Dans la mesure où la vie de l'âme est mêlée à la vie du corps, la mémoire prolonge et joue le rôle d'une pédale créatrice d'échos. Elle ajoute à la quantité d'être. Ailleurs elle fait davantage. Elle amène le passage de la puissance à l'acte. D'un presque non être, elle concourt à faire un être, et cela, dans l'exacte mesure où l'esprit se désintéresse du monde extérieur et de ses images.

Aussi le rôle de la mémoire est-il prépondérant dans la vie musicale de l'esprit, toute perception musicale n'étant possible qu'au moyen d'une sorte d'addition sous-jacente à la synthèse mélodique. J'en pourrais attester l'écriture musicale. Chaque fois que le compositeur accumule les notes brèves, il met au-dessus de leur groupe un chiffre indiquant leur nombre, afin d'épargner au lecteur l'ennui d'un dénombrement nécessaire.

Cette mémoire qui compte un à un les atomes de la mélodie[1] travaille dans l'ombre. Et l'on ne s'aperçoit d'elle qu'à l'instant où elle fléchit. Ne nous en plaignons pas. S'il fallait que la conscience de l'auditeur se chargeât de l'addition, elle y parviendrait sans doute, mais à la condition de ralentir le mouvement et, par suite, d'altérer le texte ou de n'avoir affaire qu'à des textes faciles et peu chargés. La mémoire est donc forcée d'agir à l'insu de la conscience. Et son travail, d'ailleurs, est d'autant plus efficace qu'elle ne se regarde pas travailler. L'auditeur, l'amateur, le virtuose, l'artiste compositeur, tous s'entendent pour exiger d'elle une tâche incessante, rapide et silencieuse.

1. Un son n'est pas physiquement simple. *Psychologiquement* tout son est indivisible. Le son tel que la conscience le perçoit est donc : indécomposable.

Son silence, il est vrai, coûte cher parfois. Les exécutants s'en aperçoivent, si, d'aventure, ils laissent leurs doigts aller leur train en pensant à autre chose. Et quand ils veulent se ressaisir, ils ne se rattrapent plus. Si la mémoire avait fait plus de bruit, peut-être on l'aurait aperçue fléchir, et l'attention lui aurait prêté main forte.

Et si la mémoire faisait plus de bruit, les compositeurs éviteraient les réminiscences, ce qui mettrait en fâcheuse posture la chronique musicale et lui enlèverait une partie de ses raisons d'être, à elle, si implacable envers ceux que la mémoire trahit en les servant trop bien! Où se peut-il que le compositeur aille puiser ses inspirations? Ce n'est ni dans le ciel, ni dans la nature ambiante, attendu que la musique n'est pas un art d'imitation. Où veut-on, dès lors, que le musicien prenne son bien, si on lui interdit de le prendre sur le bien d'autrui?

Nous ne disons point cela en vue d'absoudre les plagiaires, s'il s'en rencontre, et il peut s'en rencontrer. Nous le disons pour modérer le zèle de ceux qui se plairaient à en exagérer le nombre, et surtout pour attirer l'attention des esprits réfléchis sur les difficultés, au temps où nous sommes, non point peut-être de l'originalité musicale, à tout le moins de l'originalité mélodique. Les réminiscences auxquelles nul compositeur n'échappe ne sont ni préméditées, ni reconnues, si ce n'est quand il est trop tard pour en effacer la trace. Et l'inconscience est la même, soit que l'on imite les autres, ou que l'on puise dans son propre répertoire.

Si nous n'étions déjà, presque malgré nous, sortis de notre sujet, car nous avons brusquement passé de l'homme qui écoute, à celui qu'il écoute, nous insisterions sur le rôle de la mémoire dans l'invention musicale. Il est plus important, là, que partout ailleurs. Car si le mot « inspiration » a un sens, il signifie simplement, non que le compositeur a écrit sous la dictée de la Muse soufflant à son oreille, ainsi que, dans le portrait d'Ingres, nous est représenté l'auteur de la *Messe du Sacre*, Cherubini, mais simplement que le compositeur a trouvé sans chercher, qu'il a noté ce qui chantait en lui, sans se donner d'autre peine que celle d'écouter et de prendre la

plume. Il a noté ce qui lui venait sans savoir d'où cela lui venait. L'ayant noté, il a cherché dans ses souvenirs et n'ayant rien trouvé de semblable, il s'en est affirmé l'auteur. Je ne prétends point décrire ce qui se passe toujours. Je veux dire seulement ce qui a lieu dans les jours où l'on se sent inspiré. Mais d'où vient l'inspiration ? Ce n'est pas du ciel, bien qu'elle ait joliment l'air de descendre. C'est, oserai-je dire, de l'atmosphère musicale ambiante et que l'on a respirée malgré soi.

Et maintenant, si la mémoire entretient cette atmosphère et la rend continuellement agissante, on ne s'en aperçoit point toujours. En musique, comme partout ailleurs, l'originalité est le sceau du génie. C'est donc que si la mémoire travaille, elle a travaillé dans l'ombre et fort intelligemment travaillé. C'est qu'au lieu de reproduire en bloc, elle a divisé, décomposé, dissocié. — C'est donc qu'elle n'a point agi seule. La faculté qui a conservé, c'est la mémoire ; la faculté qui a reproduit, c'est encore la mémoire. La faculté qui a dissocié ce n'est plus elle ; c'est l'imagination créatrice ! — Soit. Reste à se demander si cette imagination n'est pas une espèce de mémoire, une mémoire qui travaillerait au rebours de la mémoire ordinaire [1], non plus en associant mais en dissociant. Et l'on serait en voie de confirmer une thèse dont les esthéticiens psychologues se persuadent de plus en plus, à savoir que les hommes de génie sont tels, non pas, exclusivement, mais, principalement, en raison de la mémoire spéciale et spécifique qu'ils ont apportée en naissant.

Pour ce qui est de l'auditeur, sa mémoire musicale est comparable à un fragment de miroir qui lui renvoie l'image d'un « morceau » ; c'est ou jamais le cas de le dire, attendu que ce n'est généralement qu'un morceau de morceau. Il l'a retenu hier à l'Opéra-Comique. Au sortir du théâtre, il ne s'en souvenait plus. Voilà un des phénomènes les plus fréquents de la

1. La digression sur l'invention musicale a peut-être trop duré. Nous la reprendrons ailleurs si nous avons assez de vie et de santé pour aborder la psychologie du compositeur, la vraie « psychologie du musicien », entreprise d'ailleurs assez inabordable et où il faut savoir se contenter de peu : multiplier les faits, les coordonner et laisser à d'autres la témérité de les ériger en lois.

mémoire musicale élémentaire. C'est celle que nous allons maintenant étudier.

II

Nous avons distingué, et avec un soin que l'on aura peut-être, déjà, qualifié d'excessif, les sensations d'une part, et, de l'autre les perceptions musicales, ce qui est affaire d'oreille et ce qui est œuvre d'intelligence. Nous avons, par analogie, divisé la surdité musicale en deux espèces, en appelant « surdité tonale » l'infirmité qui rend insensible à la différence des sons musicaux, en généralisant l'adjectif « tonal », et en l'appliquant à tout ce qui relève du « sens », non de l'intelligence. Ne conviendrait-il pas de discerner, également, deux sortes de mémoire ayant pour objet, l'une, des sons isolés, l'autre, des sons combinés, la « mémoire tonale » et la « mémoire musicale » proprement dite ?

La distinction est permise et, moins qu'à d'autres, il nous est interdit de l'omettre. Même nous aurions dû, ce nous semble, parler de cette mémoire tonale à sa vraie place, c'est-à-dire au chapitre de l'Oreille. C'est, d'ailleurs, ce que nous avons fait. Car si la mémoire ne venait jamais au secours du sens, tout solfège serait impossible. Nommer une note c'est, après tout, la reconnaître. On peut solfier, il est vrai, de deux manières, avec ou sans musique ; et quand on solfie par cœur, on fait acte de mémoire, rien que de mémoire. On le fait, à vrai dire, dans les deux cas. Pour lire il faut savoir ses notes, et « savoir » ici, n'a d'autre sens que « se rappeler ». Or n'avons-nous pas indiqué et même, parfois, examiné d'aussi près que possible les effets les plus ordinaires de l'habitude et de l'exercice ? Et n'a-t-on pas défini l'habitude physique une mémoire des organes ? Aussi bien quand cette habitude organique est celle d'un organe de sensation, le nom de mémoire est son vrai nom. Nous avons donc parlé de la « mémoire tonale » ou de la mémoire musicale réduite à la reconnaissance des sons isolés. D'où vient, alors, que l'ayant rencontrée sur notre route, nous ayons oublié d'avertir ?

Cela vient de ce que la mémoire musicale sensitive, ou mémoire tonale, agit presque toujours automatiquement. Elle seule rend possible les phénomènes de reconnaissance sensorielle dont s'accompagnent les sensations renouvelées. Toutefois, quand une sensation nous arrive et que nous la situons sur l'un ou l'autre des degrés de l'échelle musicale, le phénomène de reconnaissance recule, si l'on peut ainsi dire, à l'arrière-plan de la conscience et c'est la sensation qui reste au premier plan. De là vient que, si l'on disait : « je reconnais » avant de dire « je perçois, j'éprouve », on parlerait contre sa conscience. Car enfin que se passe-t-il dans ce for intérieur ? Quel est l'événement, non pas du jour, mais de l'instant ? C'est le son qui s'est fait entendre, c'est la sensation qui en est le signe, ce n'est point le phénomène de mémoire ordinairement inaperçu et négligé, négligé parce que l'attention, naturellement, se détourne de tout ce qui n'est pas d'intérêt immédiat.

Il est pourtant une fonction de l'Oreille musicale sur laquelle on peut utilement faire de curieuses expériences, et qui relève moins de l'oreille que de sa mémoire propre. C'est la « mémoire de l'intonation ».

Supposons-nous devant un groupe d'élèves. On leur donne le ton d'un morceau. On nomme la tonique. La plupart des élèves, s'ils ont déjà un peu d'exercice, solfieront les notes sans difficulté. Le lendemain, devant les mêmes élèves, on se met au piano. On s'arrange pour dissimuler le clavier. On met le doigt sur une touche et l'on demande son nom. Peut-être recueillera-t-on quelques bonnes réponses. On en recueillera certainement beaucoup de mauvaises. Et l'on ne sera pas absolument sûr que ceux qui ont bien répondu n'aient répondu au hasard.

Disons tout de suite que ces sortes d'expériences sont des plus délicates. Elles exigent de l'exactitude et de la prudence. Ajoutons qu'elles ne réussissent pas ou qu'elles ne signifient rien si l'on corrige, à mesure, les réponses fautives. Pourquoi ?

La nécessité de la précaution tient à la qualité dont il s'agit de reconnaître la présence ou l'absence. Regardez à l'intérieur

d'un piano. A chaque touche correspond un groupe de deux ou trois cordes de même longueur. Autant de notes sur le clavier, autant de groupes de longueurs différentes. A chaque longueur correspond un son distinct, affectant distinctement l'oreille. Si donc l'oreille le réentend et le nomme de travers, c'est qu'elle a oublié la manière dont ce son l'affectait. C'est qu'elle a perdu la mémoire de ce son. Gardons-nous de réveiller cette mémoire ou même de l'orienter. Evitons de nommer la note qui n'a pas été reconnue. Car nous transformerions du tout au tout l'expérience. Au lieu de la faire sur des hauteurs sonores absolues, nous la ferions sur des hauteurs sonores relatives. Les sons ultérieurement perçus seraient évalués en fonction de la sonorité antécédente dont la position sur l'échelle musicale vient d'être rappelée. Aussi l'observateur doit-il se taire. Le sujet, ignorant s'il a bien ou mal répondu, évite ainsi de juger de la seconde note par la première — Mais n'est-il pas impossible de faire autrement? Ne sait-on pas que la hauteur d'un son n'est telle, que par rapport à un autre, et qu'il n'est pas à vrai dire, de « hauteurs sonores absolues »? — L'expression paraît contradictoire. On peut néanmoins se la permettre. Les cordes d'un piano sont plus ou moins longues les unes que les autres. Chacune d'elles a sa longueur. On la mesure absolument sans avoir égard aux longueurs voisines. Le son produit quand cette corde vibre est ce qu'il est, par lui-même. Il sera peut-être difficile de le reconnaître sans l'avoir comparé. La chose ne sera nullement impossible. Si donc l'expression de « hauteur absolue est contradictoire, ce n'est point l'adjectif qu'il en faut éliminer : c'est le substantif. Au lieu de dire *hauteur*, disons *qualité*, et la contradiction s'évanouira.

Ne craignons pas ici d'insister. On se figure avec assez de peine qu'il soit possible de reconnaître un son sans le rapprocher mentalement d'un autre. Nous en avons longtemps douté pour notre part. C'est qu'il y avait confusion dans notre esprit entre la reconnaissance et la « désignation ». — Si je nomme exactement la note que je viens d'entendre c'est comme si je la situais. Or on ne peut situer que par comparaison ! — Nullement. Pour savoir que tel son est celui de *ré* ou d'*ut*, il faut

qu'on me l'ait dit. Mais pour le reconnaître à l'avenir, je puis me passer de savoir son nom. Je puis, à la désignation du nom, que je suis censé ignorer substituer une périphrase : « c'est le son que j'ai entendu hier, à tel moment, dans telle circonstance ». Encore moins est-il nécessaire que j'aie entendu parler de l'échelle musicale et de ses degrés. Ayons soin, dès lors, de ne pas confondre le fait de reconnaître qui se réduit à un pur état de conscience, avec celui de se rappeler les signes dont je me sers pour avertir les autres que j'ai reconnu.

Un son n'est, ni plus ni moins qu'un état de conscience, individuellement distinct de tous les autres, une façon *sui generis* d'être affecté. Quand cet état se renouvelle, il est possible ou qu'on ne s'aperçoive point de son retour, ou qu'on le prenne pour un autre. Le contraire est également possible, tout ce qui reparaît dans la conscience étant, par cela seul qu'il reparaît, susceptible d'être reconnu. La mémoire de l'intonation est peut-être un privilège. Elle n'est un miracle que pour les ignorants et les badauds.

Est-elle fréquente ? Je l'ai rencontrée chez un enfant de sept ans exceptionnellement précoce, violoniste presque virtuose, très précoce, je le répète, nullement « prodigieux ». On lui faisait tourner le dos au piano. Jamais il ne se trompait. — Peut-être l'interrogeait-on à l'issue d'un morceau qu'il venait de jouer et dont il avait le ton dans la tête ? — Non. Il avait joué depuis longtemps. D'ailleurs, si l'on est diversement affecté par la diversité des sons, il est naturel que l'on s'en aperçoive.

L'expérience dont je parle, je l'ai faite bien des fois pour mon propre compte. J'ai constaté que la mémoire de l'intonation me faisait défaut. J'ai rencontré pas mal de musiciens pratiquants qui refusaient de me croire quand je le leur disais. Ils affirmaient, eux, ne se tromper jamais d'intonation chaque fois qu'ils chantaient un morceau de mémoire et sans accompagnement. Et ils méritaient d'être crus. Souvent il m'est arrivé d'entendre des chanteurs se plaindre que je les accompagnais trop haut ou trop bas, autrement dit que je changeais le ton du morceau. Je mettais pourtant bien les doigts sur les touches indiquées par le texte. Mais le piano

n'était pas au diapason, et je ne m'en apercevais guère.

Les deux expériences n'ont point, tant s'en faut, la même valeur. L'enfant dont il a été parlé reconnaissait des sons isolés très distants les uns des autres. Il ne chantait pas. Il écoutait. Il ne consultait que son oreille. La mémoire sensitive auriculaire était seule, ou presque seule, en jeu. On n'est jamais sûr, en effet, que l'audition ne soit jamais accompagnée d'un éveil de tendances vocales, de mouvements ayant les cordes vocales pour sièges, imperceptibles peut-être, ce qui ne veut pas dire inexistants, il s'en faut presque du tout au tout. Le propre de ces « petites perceptions » étant d'être inobservables, on ne peut qu'affirmer leur influence sans pouvoir jamais la déterminer exactement. Mais si, de l'enfant virtuose, nous passons au chanteur, c'est assez différent. Le chanteur a conscience des mouvements de son organe vocal. Et non seulement il les perçoit, mais encore il les distingue et les sent différents à mesure qu'il les produit. La reconnaissance de l'oreille peut donc être facilitée par celle du sens musculaire. Bien plus, elle peut être facilitée par elle-même. Expliquons-nous. Il est singulièrement plus difficile de reconnaître un son quand il est isolé, que de le reconnaître quand il fait partie d'un groupe [1]. Reconnaître le ton d'une mélodie entendue dénote une moindre sûreté d'oreille et, par suite, de mémoire, que de ne pas se tromper sur la nature d'un son. La plupart de ceux qui s'attribuent la mémoire de l'intonation ont constaté qu'ils chantaient dans le ton, même quand ils chantaient par cœur et sans piano. Chez les chanteurs, c'est assez ordinaire et cela nous ferait croire à une intervention de la mémoire motrice. Chez ceux qui ont la voix fausse, dont nous sommes, les erreurs commises sont fréquentes. En général nous ne nous trompons guère de plus d'un demi-ton ou d'un ton. Encore nous trompons-nous. Encore faut-il, pour que nous nous trompions de si peu, prendre des mélodies pour objet d'expérience, c'est-à-dire des suites de sons juxtaposés et combi-

1. Ce qui est possible, croyons-nous, sans avoir recours à la mémoire musculaire. Ici la mémoire de l'oreille se prête assistanee à elle-même. Je reconnais un son parce que je reconnais ceux qui l'encadrent.

nés. Car toutes les fois que je cherche à reconnaître un son isolé de tout autre dans l'espace sonore, je n'y parviens pas.

Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, la mémoire de l'intonation, a plus de sûreté chez la personne qui chante. Elle en a moins chez celle qui écoute. Appliquée à des sons isolés, elle est exposée à plus d'erreurs et à des erreurs plus graves que si l'on prête l'oreille à une suite mélodique. Et c'est tout ce qu'il nous importe d'en savoir. Nous ne prétendons nullement avoir épuisé la question. Et l'on nous reprocherait de l'avoir seulement effleurée, que nous souririons du reproche, tout en constatant le fait. Mais nous ne faisons pas ici d'acoustique psychologique, et nous n'écrivons pas pour les collectionneurs de curiosités. Et c'est pourquoi les faits de mémoire sensitive ne nous intéressent que dans la mesure où la « mémoire tonale » vient au secours de la « mémoire musicale ». Or que la mémoire de l'intonation soit de la « mémoire tonale » et rien de plus, personne n'en saurait douter sérieusement. On peut en être privé sans être diminué dans ses capacités musicales. Et quand on ne l'a point, la chose une fois constatée, si l'on s'en afflige, c'est que l'on a du temps à perdre. Car ce genre de mémoire n'est utile à personne plus qu'aux accordeurs de piano.

A l'exception de cette aptitude assez rare qui permet à l'oreille de reconnaître un son comme on reconnaît une chose ou une personne, la mémoire sensitive, réduite à ses seules ressources, et n'agissant que pour son propre compte ou pour celui de l'oreille, ne nous intéressera plus désormais. Les lois qui la gouvernent sont connues à l'avance, puisque ce sont les lois mêmes de toute mémoire. Un son, par exemple, sera d'autant plus facilement reconnu, qu'il aura franchi plus de fois le seuil de l'oreille. Le rappel sera d'autant plus prompt et d'autant plus exact que la matière du souvenir nous sera plus familière. On sait les circonstances qui favorisent cette familiarité. Elles sont partout les mêmes et la Psychologie musicale peut ici, sans nul risque d'erreur, en emprunter le détail à la Psychologie générale.

Mais s'il nous est permis de clore, ou plutôt d'interrompre

notre enquête sur la mémoire sensitive travaillant toute seule et n'ayant pour matière que des sons isolés, il pourra devenir intéressant de la regarder faire quand elle travaille, pour ainsi dire, à l'ombre de la mémoire intellectuelle, et qu'elle est tout entière à son service. Et non seulement il sera très intéressant de l'observer dans ce rôle de vassale, mais encore il serait assez étrange, après avoir si instamment distingué les fonctions de l oreille et celles de l'intelligence de paraître oublier qu'on les a distinguées, et de confondre ce que fait l'intelligence avec ce que l'on fait pour elle.

III

Quelle est donc la part de la mémoire sensitive dans le travail de la mémoire musicale ? Elle distingue les sons. Elle les reconnaît au passage. Elle peut se tromper sur le ton. Elle ne se trompe jamais sur le degré, à moins de compromettre irrémédiablement le travail de l intelligence. Elle peut se tromper sur le ton : ainsi, par exemple, en solfiant, tout bas ce que nous entendons jouer ou chanter, nous pouvons dire, prenant la *Marseillaise* pour exemple :

(A) Sol sol sol ut ut ré ré sol mi ut, etc.

alors qu'il eût fallu solfier :

(B) fa fa fa si (♭) si ut ut fa ré ut, etc.

La mémoire ne peut ou ne doit pas se tromper de degré. S'il nous arrivait de prendre dans l exemple (B) les *si* pour des *ut* après avoir, au commencement, solfié *fa*, nous nous représenterions un intervalle de quinte au lieu d'un intervalle de quarte, ce qui équivaudrait à substituer au texte musical de la *Marseillaise* un texte de fantaisie.

En second lieu, la mémoire musicale discerne les timbres.

En troisième lieu, elle permet de comparer les intensités relatives des sons simultanément ou successivement perçus.

Or si l' « expression musicale » consiste dans l'usage des timbres, c'est-à-dire, des « couleurs de sons », si d'autre part elle s'obtient à l'aide des *crescendo*, des *diminuendo*, des *sforzando*, etc., on voit grandir l importance de la mémoire sensitive ; et l'on se demande ce que deviendrait la mémoire intellectuelle privée de sa collaboration. Il y a des gens, et en assez grand nombre, qui écoutent sans prendre garde à la ponctuation. Ils peuvent répéter ce qu on leur a dit. Quant à savoir comment on l'a dit et sur quel ton, ils n'ont aucunement songé à y prendre garde. A nous aussi pareille chose est souvent arrivée. Dans les moments d'audition distraite, nous avons pu retenir une phrase sans pouvoir nous en rappeler les détails d'expression. Or ce sont là des détails dont l'oreille se charge, et dont elle ne saurait, en aucun cas, déléguer la perception. Si donc on observe que l'oreille — ou la mémoire de l'oreille — est nécessaire au discernement des sons, d'une part, et de l'autre, au discernement des nuances, en ne lui assignant que les gros ouvrages, on lui fait tort de toute une moitié de son travail. Elle commence ce que continue la mémoire intellectuelle, pour le continuer à son tour et y mettre la dernière main. — On distingue, en psychologie, plusieurs fonctions de la mémoire : 1° elle conserve ; 2° elle reproduit ; 3° elle reconnaît. La mémoire sensitive de reproduction appliquée aux intensités relatives dans une pluralité mélodique, se comporte avec d'autant plus d'exactitude que la perception antérieure, matière actuelle du souvenir, a été plus attentive. On se dispenserait toutefois de rappeler cette banalité, si ce n'était l'occasion de remarques assez curieuses sur quelques précautions à prendre dans la comparaison des intensités.

Je me suppose à l'Opéra un soir de *Huguenots* pendant le *tutti* final de la « Bénédiction des poignards ». J'écoute cette page « foudroyante » — le mot est de Berlioz. — L'impression de vigueur et de fougue a été continue et continuellement progressive. L'exécution a été parfaite. Je voudrais maintenant savoir si ce *tutti* a été mené plus vigoureusement qu'à la dernière représentation, à laquelle j'assistais. Je serais au premier abord, tenté de l'affirmer. Aurais-je raison ? — Si telle

est votre impression pourquoi hésiteriez-vous? — Parce que je redoute précisément l'effet de cette impression, qui est un effet « d'emballement », d'enthousiasme. Ne vaut-il pas mieux attendre que cet enthousiasme s'apaise? — Autant vaudrait soutenir qu'on juge mieux de la forme et du parfum d'une fleur quand cette fleur est fanée! — La comparaison n'est pas heureuse. Quand il s'agit de se prononcer sur la nature et la qualité d'une chose, il vaut mieux la souhaiter présente qu'absente. Et tel n'est point le cas. J'ai à porter un jugement, non d'excellence, mais de précellence. Et j'ai à comparer deux termes, l'un présent, l'autre absent; l'un, que la perception met à ma portée, l'autre, que je ne puis atteindre autrement que par le souvenir. Et j'ai peur que la comparaison ne soit fatale à ce dernier terme, je crains d'exagérer, malgré moi, la supériorité de l'interprétation actuelle sur l'exécution antérieure. Mieux vaudrait suspendre la comparaison. Mieux vaudrait attendre, pour la reprendre, que le premier terme fût, comme le second, passé au rang de souvenir. Pour comparer deux intensités sonores immédiatement successives ou deux intensités lumineuses simultanées, on a soin de se placer à distance égale de l'une et de l'autre. Ici je ne puis pas égaliser la distance. J'aurai beau faire, je serai toujours plus loin du second terme que du premier. Mais si j'augmentais la distance à laquelle je suis du premier terme en le faisant reculer dans la durée, j'observerais avec un écart moindre, et j aurais plus de chances de ne me point tromper. Avis aux chroniqueurs musicaux qui jugent et comparent séance tenante.

L'avis s'étend, d'ailleurs, à toutes les comparaisons où il est impossible de rapprocher véritablement les deux termes. Et c'est ce qui a lieu toutes les fois qu'il faut s'en rapporter à l'oreille, laquelle est un lieu de passage où rien ne demeure. Tout ce qui passe, en la traversant, laisse une empreinte, ce qui pourrait suffire s'il n'y avait rien de plus à faire qu'une constatation. Mais on veut davantage, on veut qualifier, apprécier, comparer. Et c'est là où l'erreur est toujours possible, sinon toujours inévitable.

De plus, toute comparaison entre deux œuvres musicales

ou deux exécutions d'une même œuvre, porte sur une synthèse d'éléments sonores dont le nombre est subjectivement inassignable. Elle implique une multiplicité, elle-même indéfinie, de comparaisons sous-jacentes. Tout cela se fait en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire. Or, s'il arrive que l'attention divise le travail et se concentre sur la manière dont les nuances ont été rendues, elle doit tenir compte d'une foule de notations élémentaires prises au vol, si l'on peut ainsi dire, et résoudre, au fur et à mesure qu'elle se les pose, une série de problèmes d'intensités comparées. Or les impressions d'intensité sont de celles qui s'effacent le plus vite ; et l'on devine aisément ce que valent ces verdicts improvisés par une critique au jour le jour, dont, si la sincérité ne saurait être en cause, la véracité reste inévitablement douteuse.

Aussi est-ce parmi les artistes musiciens que l'injustice des jugements humains fait le plus de victimes. Ce sont eux qui ont le plus à craindre ou les effets de notre distraction, ou les caprices de notre humeur. Si d'aventure ils bénéficient de notre enthousiasme, comme ils en bénéficient souvent avec excès, leurs rivaux en souffrent. La charité seule y gagne... aux dépens de la justice.

La mémoire des timbres, dont il nous faut parler maintenant, se conforme aux lois générales du souvenir. On sait qu'un souvenir se fixe d'autant mieux, toutes choses égales d'ailleurs, que l'on s'y est montré plus attentif. Et les effets de l'attention dépendent uniquement de son énergie. Les éducateurs insistent sur l'efficacité de l'attention volontaire. Ils font bien ; mais c'est parce que la volonté influe sur la dépense, en la facilitant et en l'augmentant. Or un artiste est toujours en péril de réputation s'il a besoin, pour être compris, qu'on s'efforce de le comprendre. Les antiwagnériens s'en font une arme contre Richard Wagner : ils lui reprochent d'être inintelligible à ceux qui ne veulent point se fatiguer à l'écouter. Le musicien qui comprend ses intérêts doit donc surprendre l'attention par des coups inattendus. Ici, c'est un *fortissimo* qui éclate. Là, au contraire, c'est un *pianissimo*

qui réalise un vrai miracle : celui de rendre le silence accessible à l'oreille. Tantôt c'est un thème, dont le retour est plus ou moins désiré, et qui reparaît dans l'orchestre, richement et superbement coloré. C'est là un effet dû à un heureux emploi de timbres. Or si l'on cherchait une définition subjective du timbre, si on essayait de se le figurer non plus à distance d'oreille, où il est on ne peut plus comparable à la couleur, mais au moment de son entrée dans l'organe, on s'exprimerait littéralement en disant que tantôt le son glisse, que tantôt le son frappe. Même le verbe « mordre » trouverait son emploi. Souvenons-nous de *Lohengrin* pendant le second prélude. Aux sons glissants du violoncelle succèdent les sons mordants du basson. Ne dirait-on pas d'un reptile qui après avoir pénétré dans les chairs, commence son œuvre de morsure et de destruction? Et ce n'est point là un jeu de métaphores. On ne se figure pas. On ne s'imagine pas. Au reptile près, dont on peut laisser sans inconvénient s'effacer l'image, « on sent » et l'« on éprouve » ce qui vient d'être dit. On passe de l'impression d'une chose glissante à l'impression d'une chose ou plutôt d'un être qui mord [1]. Il est impossible que des impressions de ce genre ne se fixent dans la mémoire et qu'elles ne renaissent au premier appel.

Ici se place une remarque curieuse. Tous les amateurs se souviennent du thème initial dans le premier *allegro* de la *Symphonie héroïque* Oserons-nous dire que ce thème, où la succession est harmonique, justifierait, à lui seul, le titre de la symphonie? Il excite au mouvement, à l'action immédiate. Au lieu de le faire exposer par les violons, recourez à un appel de trompettes, et vous vous imaginerez Beethoven sonnant la charge ou la victoire. Beethoven, à vrai dire, y a mis plus de discrétion. C'est vers la fin, seulement, qu'il change la couleur de son thème et qu'il remplace les violons par le cor. Nous avons dû vérifier par nous-mêmes ce détail d'orchestration. Pourquoi? Parce que l'impression produite par le chant du cor s'était étendue sur tout le morceau. Nous en étions venus à oublier que le cor n'était pas l'instrument

1. Voir notre chap. II.

choisi par le compositeur pour nous présenter son thème. Nous ne l'avons plus oublié, mais c'est sous ce vêtement que nous apparaît le thème chaque fois qu'il nous revient à la mémoire. Et de même, quand nous pensons au thème initial de la *Danse macabre*, c'est le xylophone que nous entendons, c'est le bruit que font les os des morts se heurtant les uns contre les autres. Et pourtant C. Saint-Saëns a imité la discrétion de Beethoven. Il n'a confié aux xylophones qu'un petit nombre de mesures. Mais ici encore l'impression produite s'est répandue sur l'ensemble de la danse.

La mémoire des timbres se perdra donc moins vite, beaucoup moins vite que celle des intensités. C'est l'oreille qui en est la source et non l'intelligence. Mais c'est l'intelligence qui en profite ; car, sans elle, la mémoire musicale ne retiendrait qu'en décolorant. Grâce à elle, la mémoire musicale permet au *chant intérieur* de l'emporter en exactitude sur le chant véritable. Au sortir d'un concert symphonique, vous entendez souvent fredonner ou même siffler les principaux motifs d'une symphonie inscrite au programme. Et vous en êtes offensé comme d'une caricature. Au contraire, « écoutez en vous » et prêtez l'oreille : ce sont les multiples échos de tout un orchestre qui, simultanément, vous arrivent et vous envahissent. C'est tout un fragment du concert qui se répète dans votre mémoire. Et il n'est nullement indispensable, pour que cela vous arrive, que vous soyiez un auditeur privilégié. Revenant d'une revue, plus d'un badaud patriote entend recommencer, dans sa mémoire, la marche que, pendant le défilé des troupes, jouait la musique du régiment. Qu'il ait la sagesse d'écouter sa mémoire sans siffler ni chanter. Autrement il n'entendrait plus rien qu'une voix humaine fredonnante ou sifflante.

IV

La mémoire des rythmes n'est ni musicale ni même tonale. Elle a plus de généralité. Si le rythme, dans ce qu'il

offre d'essentiel, est un attribut du mouvement, et d'une espèce de mouvement qui est celui de nos membres, le rythme est un « sensible commun ». Encore l'expression de « sensible » est-elle assez incorrecte. « Perceptible » vaudrait mieux, si le mot avait cours. Car il n'est de rythme que par la répétition ; et l'acte qui nous le rend accessible est un acte où la mémoire intervient et, avec la mémoire, l'intelligence. La vue, le sens musculaire, l'ouïe, telles sont les trois voies par lesquelles nous appréhendons le rythme. Et cela nous montre, une fois de plus, que si le rythme et la mélodie ne pouvaient manquer de s'unir inséparablement à la première rencontre, il leur fallait se rencontrer pour s'unir, étant nés à distance l'un de l'autre, et pas le même jour. Ceci dit, ou plutôt rappelé, du moment où les rythmes musicaux ne sont point tous les rythmes, nous pouvons négliger ceux qui relèvent du sens musculaire ou de la vue. Attachons-nous maintenant au rôle de la mémoire dans la perception du rythme musical. Il est entendu que, sans la mémoire, rien ne se fait en nous. Mais il faut distinguer les cas où la mémoire travaille pour le compte d'autrui de ceux où elle travaille pour elle-même. Ce dernier travail ressemble d'assez près à un jeu. Se souvenir n'est guère autre chose que jouer avec son propre passé. Cela est vrai de l'homme qui, rentré dans son pays, se rappelle des lieux visités en voyage. Cela est deux fois vrai de l'homme qui, au sortir d'un musée, s'en remémore les chefs-d'œuvre ou qui, rentré d'un concert, prend plaisir à se remettre en mémoire un rythme dont le dessin l'a frappé.

A moins de faire œuvre d'analyste ou de critique, on ne sépare point le rythme de la mélodie, le canevas de l'étoffe. On chante la mélodie en faisant plus particulièrement attention à la durée relative : des sons, s'il s'agit d'une œuvre de musique instrumentale ; des syllabes et des sons, si l'œuvre est écrite pour la voix. Il n'est pas nécessaire d'être un parfait dilettante pour s'apercevoir de l'importance du rythme. Amusez-vous à chanter une mélodie dont vous aurez gardé les notes, mais où vous aurez changé la quantité : vous irriterez comiquement toute une partie de l'assistance. On sera partagé entre deux impressions contraires, l'une de *re*con-

naissance, l'autre de *mé*connaissance, et le malaise né de ce conflit incommodera d'autant plus que l'on cherchera d'où il vient sans y parvenir. Les connaisseurs riront de l'embarras des autres. Et les psychologues apprendront, par cet exemple, que la mémoire des rythmes musicaux est distincte de celle du tissu mélodique. Elle n'en est pas indépendante, puisque l'air a été reconnu. Elle en est distincte, puisque l'impression de non-reconnaissance partielle a été ressentie. Et le malaise a causé de l'irritation, une irritation semblable à celle que nous font éprouver les gens qui ne savent ni entrer ni sortir.

C'est qu'en effet le rythme d'une mélodie lui imprime une partie de son caractère. Il est à la mélodie, pourrait-on dire, ce que la physionomie est aux traits du visage. A ce point de vue, le rythme fait partie intégrante de la phrase musicale : là où il change, elle change. Une valse a été commise — *horresco referens!* — sur des motifs de l'*Africaine* où le motif d'entrée est celui de... « l'unisson ». C'est un crime esthétique. — La valse n'est point laide. L'« unisson » même, à part les dernières mesures, n'est pas désagréable sous ce travesti. — Mais c'est ce travesti qui nous le rend intolérable, parce que nous nous souvenons du rythme original ; c'est aussi parce que nous n'avons pas l'habitude, en écoutant une mélodie, de l'écouter isolée de son rythme. Nous souvenir de l'une en oubliant l'autre est, selon l'ordinaire, chose à peu près impossible.

Et cependant le cas se remontre. Je connais une personne qui n'est pas un musicien pratiquant ; mais elle a le goût et l'habitude des concerts symphoniques : quand elle a retenu un thème, elle le reproduit assez exactement ; du moins elle en reproduit, assez exactement, la suite mélodique. Rarement elle reproduit les rythmes, abrégeant les longues, allongeant les brèves. Le rythme et la succession sonore ont beau avoir été perçus ensemble, la mémoire les a désagrégés, gardant l'une et perdant l'autre. Le contraire, à première vue, serait plus naturel. Le rythme d'une mélodie a je ne sais quoi de plus... frappant, de plus « entrant » que la mélodie proprement dite. Il en est comme le véhicule ou la monture. Aussi bien le

cas de tout à l'heure est-il l'exception. Nous avons expérimenté sur plusieurs enfants. Et nous avons constaté qu'ils savent reconnaître un air sans qu'on le leur chante. Il suffit qu'on le leur « batte », comme sur un tambour. Et c'est ce qui prouve à quel point les deux mémoires sont, à la fois, distinctes et associées. Si elles n'étaient pas distinctes, la reconnaissance exigerait la reproduction du phénomène total. D'autre part, la rapidité de la reconnaissance atteste une incontestable facilité d'appréhension. Ne nous demandons pas, à ce propos, si cette facilité est — ou n'est pas — un effet de l'exercice. On perdrait son temps à démontrer l'évidence. Le rôle du chant de la nourrice est bien connu. Tout le monde sait combien sont nettement rythmées les chansons que, d'instinct, la mère choisit, ou la nourrice, pour apaiser l'enfant ou pour l'endormir.

Donc les enfants reconnaissent les airs, même quand on ne les leur chante pas. Et les grandes personnes? — Les grandes personnes se trompent. Et cela leur arrive plus d'une fois. — Alors la faculté de reconnaître un air à son rythme se perd avec l'âge? – En apparence, oui, en réalité, non. Vous avez chanté : *Ah! vous dirai-je, maman!...* Battez le rythme de l'air. L'enfant reconnaîtra. Il reconnaîtra l'air que vous lui avez chanté. Il en récitera les premières paroles. Et vous serez ravi. Si vous me preniez pour sujet d'expérience, vous seriez loin d'être ravi, car je ne saurais pas de quel air il peut être question. En effet, plusieurs chants peuvent avoir le même rythme. Et si j'en connais plusieurs qui aient entre eux cet air de famille, je puis répondre de travers.

L'expérience faite sur les enfants prouve que la mémoire des rythmes est distincte de la mémoire des mélodies. C'est tout ce qu'elle prouve. Rien de plus. Mais nous ne demandions pas davantage.

Voici une autre expérience tirée d'un souvenir assez lointain. Dans l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach, il est un air délicieusement ridicule. John Styx, ombre d'un feu roi de Béotie, fait sa cour à Eurydice sur un rythme ternaire et lui chante le fameux air du « roi de Béotie ».

Dans le quadrille d'*Orphée*, à la pastourelle, on a repro-

duit le thème de John Styx, mais sur un rythme binaire, afin de le rendre plus « marchant ». D'où vient qu'en se souvenant du célèbre unisson de l'*Africaine*, nul ne le chante jamais en valse, tandis qu'en se souvenant de l'air d'Offenbach, chacun le chante toujours en quadrille? Je n'ai pas constaté le fait une fois, mais cent fois. D'où cela vient-il donc? De ce que la phrase de l'*Africaine* exige un rythme lent, à peine sensible, tandis que la phrase d'Offenbach est plus entraînante sur un rythme de quadrille. Son « travestissement » lui est plus « naturel » que sa forme primitive. Et c'est pourquoi le rythme original s'est retiré de la mémoire.

Pareillement il arrive à certaines sentences ou à certains vers célèbres de s'altérer dans notre souvenir. Nous les citons inexactement. Nous citons, non pas le vers de l'auteur, mais celui que nous aurions fait à sa place.— Il est assurément moins bon ! — Il se laisse mieux fixer dans l'esprit. Le thème d'Offenbach a dégénéré par une cause analogue. Chacun le chante comme dans le quadrille, parce que, dans le quadrille, il a un laisser aller plébéien qui plaît par sa franchise. Il faut moins de peine pour le retenir ainsi altéré. Ici comme ailleurs, la mémoire déforme par paresse. Elle altère en simplifiant.

Et c'est ainsi que les textes musicaux conservés dans la mémoire des hommes, y dégénèrent jusqu'à se déformer singulièrement. Un historien de la musique, M. Wolfrum, de l'Université d'Heidelberg, nous parlait un jour des chants religieux et de ce que l'on pourrait appeler leurs « crises pathologiques ». Or, ce par quoi une mélodie risque de devenir malade n'est jamais l'ordre ou la suite des sons qui la composent. C'en est toujours, ou presque toujours, le rythme. Les intervalles entre les sons tendent à s'égaliser. Autant dire que le rythme s'en retire. Figurez-vous ce que seraient des vers latins hexamètres où il n'y aurait que des spondées. A peine les distingueriez-vous de la prose, si ce n'est par une préméditation singulière de lourdeur et de monotonie. Mais à quoi bon se figurer, là où il est possible d'observer? Ne savons-nous pas ce qu'est, ou plutôt ce qu'est devenue la musique d'Église?

En devons-nous conclure, au rebours de ce que l'on affirmait précédemment, que la mémoire des rythmes est plus instable que celle des successions mélodiques? Ce n'est pas la mémoire qu'il faut accuser ici, mais la paresse. Comme il s'agit de cantiques religieux, et qu'à l'Église, tout le monde chante, même les sourds musicaux, et que l'on n'y chante pas pour chanter mais pour prier, peu importe la musique, pourvu que l'on soit attentif aux paroles. On ne sait pas la musique ou on la sait mal. Or, il est plus facile de reconnaître la qualité d'une note sur un texte musical, que d'en reconnaître la quantité. Et c'est pourquoi on néglige cette quantité. Et c'est pourquoi les éditeurs futurs, reproduisant ce qu'ils auront entendu chanter, transcriront de travers. Et c'est enfin pourquoi la restitution du texte véritable demande le plus souvent une longue et intelligente patience.

La mémoire des mouvements se conserve-t-elle avec exactitude? Pas toujours. Il va sans dire qu'on ne chantera jamais la *Marseillaise* par cœur, ni *adagio*, ni même *andante*. Les béotiens, eux-mêmes, éviteront l'erreur. Il est des erreurs moins grossières et par là même beaucoup plus fréquentes. On peut en attester l'usage fréquent du métronome, non seulement pour fixer le mouvement convenable, mais encore pour le reproduire à l'occasion. On peut en attester encore l'habitude constatée chez quelques personnes, de se battre la mesure, quand elles chantent de mémoire. C'est que la mémoire de leurs muscles leur inspire plus de confiance que celle de leur oreille. C'est autre chose encore. Quand on se chante une phrase sans la murmurer, le chant intérieur, ne s'accompagnant, selon l'ordinaire, d'aucun effort vocal assez sensible pour être toujours, à quelque degré, conscient, passe d'une note à l'autre, sans observer exactement la durée qui les sépare. On exagère ou la lenteur ou la vitesse. On le fait malgré soi, et l'on se trompe par scrupule d'exactitude. Je suis toujours surpris de la lenteur relative avec laquelle j'entends chanter, dans la *Damnation de Faust,* la *Sérénade* de Mephistophélès. Il me semble, chaque fois, que les autres fois on la chantait plus vite. Et pourtant, je cons-

tate chaque fois, que si le chanteur précipitait son mouvement, il ne pourrait, ni détailler les syllabes, ni détacher les sons suffisamment pour les rendre perceptibles. Je rappellerai ici que je ne suis pas chanteur; et mon observation n'en sera que plus instructive, attendu qu'en ces moments-là, je me comporte, ou très peu s'en faut, comme un auditeur banal.

Quant à la mémoire des mesures, nous n'avons guère rien à en dire, si ce n'est qu'elle est étroitement unie à celle des rythmes. La quantité a beau être une chose et l'accent une autre, les longues attirent la *thesis*, et les brèves, l'*arsis*. Pour qu'il en soit autrement, il faut que le compositeur le veuille, qu'il ait prémédité de résister à cette attraction naturelle. Le caractère exceptionnel de la résistance est une raison pour que l'on s'en souvienne.

De la mémoire des mouvements et de celle des mesures, nous n'avions guère plus à dire; et c'est pourquoi nous avons parlé en premier lieu de la mémoire du rythme, car elle les domine et peu s'en faut qu'elle ne les conditionne. L'existence des métronomes et des *Kappelmeister* n'a pas seulement pour effet d'assurer la synergie des forces orchestrales. Elle a pour effet de rectifier les inexactitudes de la mémoire des mouvements, singulièrement plus instable que celle des rythmes et des mesures. On ne s'étonnera pas si nous faisons observer que la mémoire des mouvements est d'autant plus sûre que l'on est soi-même plus maître de ses membres. La musique développant l'activité nerveuse aux dépens de l'activité musculaire, il est indispensable de surveiller celle-ci et de prévenir ses caprices. Aussi ne faut-il jamais choisir les chefs d'orchestre parmi les névropathes.

V

On a pu se convaincre de la pluralité des « mémoires musicales » et de l'impossibilité d'en éviter la division. Il y a là quelque chose de plus qu'une précaution d'analyste. En divisant, nous isolons, afin d'observer le détail de plus près;

mais ce que nous séparons pour les commodités de l'examen, la nature, elle aussi, le sépare. Elle donne, ici, plus de l'un, là, plus de l'autre. Avare ou prodigue, elle ne l'est jamais uniformément ; si bien qu'on peut s'avouer riche en mémoire musicale, et être en même temps très pauvre quand il s'agit de se remémorer ou l'intonation, ou le ton d'un morceau, ou un mouvement, ou un rythme. Nous passons généralement pour avoir une bonne mémoire musicale. Et pourtant la mémoire de l'intonation nous manque. Notre mémoire des timbres est souvent infidèle, et ses erreurs d'attribution ou de localisation ne se comptent point ; celle des rythmes nous est plus sûre ; mais celle des mouvements a grand besoin d'être surveillée.

Quelle est donc cette mémoire que l'on appelle « la mémoire musicale » tout court ? C'est, on le devine, la mémoire des successions mélodiques. Se rappeler un rythme et se tromper sur « l'air », c'est faire preuve d'une mauvaise mémoire. Se rappeler un air et se tromper sur son rythme, cela est dit-on moins grave. Il ne s'agit point de savoir si l'on a raison, mais simplement de noter des opinions courantes. Or la mémoire musicale la plus aisément observable est celle qui permet de reproduire une mélodie. Et la facilité avec laquelle on l'exerce passe généralement pour le meilleur critère de la facilité avec laquelle la phrase dont on se souvient s'est dessinée dans l'imagination de l'inventeur. Causez d'un morceau que l'on vient d'entendre. Constatez qu'il ne vous en est rien resté, concluez en que l'œuvre est médiocre, les vrais musiciens, seuls, condamneront votre manière de raisonner. Les autres ne vous ménageront pas leur assentiment. Avez-vous cependant si mal raisonné ? Si vous ne savez un mot d'allemand, vous ne répéterez jamais exactement une phrase allemande à moins qu'on ne vous l'ait « serinée ». Vous ne vous en souviendrez pas, attendu que vous ne l'avez point comprise. Un lien existe donc entre l'intelligence et la mémoire. Plus on a compris, plus il y a des chances pour que l'on ait retenu. La réciproque est-elle évidente ? Toute vraisemblable qu'elle soit, l'expérience ne la vérifie point toujours. Et il est naturel qu'il en soit ainsi. Car, on le sait, les paresses de la mémoire

sont en partie, et en assez grande partie, indépendantes de la lenteur de l'esprit. La difficulté de la reproduction peut tenir à celle de la conservation. Et puis l'on peut se souvenir mal, ce qui prouve qu'on a beaucoup de mémoire et pas beaucoup d'intelligence. D'autres comprennent fort bien et oublient très vite. Il faut bien convenir que les variétés de la mémoire verbale l'emportent sur celles de la mémoire musicale. Il y a plus d'éléments à discerner dans une phrase que dans une mélodie. Il y a les mots. Il y a les idées. Plus on est intelligent, plus on se souvient des choses dites sans attacher à la manière dont elles furent dites une importance que souvent elles ne méritent pas : la forme peut y être distinguée du fond. On peut se rappeler l'une, oublier l'autre, et réciproquement. Dans une mélodie tout n'est que forme. Les mots, pourrait-on dire, y sont les idées. Il y aurait toutefois mieux à dire. On vante parfois, chez un compositeur, la richesse de ses « idées musicales » : et l'on entend par « idée » ce que nous proposerons, nous, d'appeler « forme ». On peut aimer dans une symphonie l'originalité des idées. Et cette originalité ne se distingue pas de celle des thèmes générateurs. Dès lors oublier les idées d'une mélodie revient à oublier la mélodie.

La mémoire des mélodies est longue ou courte, fidèle ou infidèle. La longueur des fragments retenus est un signe d'aptitude musicale. Un enfant qui, après avoir entendu un morceau, retiendrait, de ce morceau, par exemple, un fragment de seize mesures, attesterait son intelligence plus encore peut-être que sa mémoire. Et l'on pourrait s'attendre à le voir bientôt inventer. L'attente, ici, d'ailleurs, ne serait presque pas téméraire. La rapidité de l'intellection musicale prouve, chez l'auditeur, un don de pénétrer dans l'œuvre, et comme de la réinventer partiellement. La longueur de la mémoire musicale est donc un critère d'aptitude sérieuse. L'importance n'en sera presque jamais exagérée. Et c'est pourquoi les apprentis exécutants qui sauront vite jouer par cœur passeront justement pour plus musiciens que les autres. — Il est des maîtres de piano qui défendent de jouer par cœur ! — Ces maîtres ne sont pas nécessairement des imbéciles.

Seulement ils craignent les défaillances de la mémoire, et qu'un fragment mal retenu ne fasse prendre aux doigts des habitudes fâcheuses, longues et difficiles à corriger. Or, quand la mémoire des doigts s'en mêle, c'est le diable d'en venir à bout.

En général et chez la plupart des gens, la mémoire des mélodies est assez courte. D'un opéra, même facile à entendre et à comprendre, la plupart ne retiennent qu'un nombre insignifiant de mesures. Entendez pour la première fois *Rigoletto*. Que vous soyez négociant en gros, pharmacien ou rentier, ce sera tout pareil : vous vous rappellerez les quatre premières mesures de l'air de « la plume au vent », cela avant tout le reste. Et cela ne prouvera rien. J'entends que cette facilité de remémoration ne sera point l'effet d'une culture spéciale. Votre voisin qui, pas plus que vous, ne sait lire la musique, se rappellera le même air. On en conclura, sans doute, que l'aisance du rappel tient à des conditions objectives définies. Et l'on aura raison.

La mémoire musicale saisit rarement, du premier coup, une phrase complète. Il lui est rare d'embrasser une étendue supérieure à deux ou quatre mesures. Quand nous répétons une phrase, nous l'achevons bien ou mal, mais nous l'achevons toujours. Si nous nous arrêtions au milieu de la phrase, nous aurions l'air stupide de celui qui n'a pas compris. La mémoire musicale ne paraît pas se comporter différemment. Ou elle est nulle, ou bien, là où elle est présente, si elle ne va pas jusqu'au bout de l'air, elle suit la mélodie jusqu'à son premier lieu de halte. S'agit-il du *Clair de la lune*, la mémoire musicale ne s'arrêtera pas sur le mot *lune*, au dernier temps de la seconde mesure ; elle ira jusqu'à *Pierrot* inclusivement. Elle s'arrêtera sur le premier temps de la quatrième mesure. D'autres iront plus loin, les privilégiés, à moins qu'ils ne réentendent. Et s'ils vont plus loin, ils iront jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la douzième et dernière mesure. Cela prouverait, à ceux qui en doutent, le caractère organique de toute mélodie. Quand la mémoire ne retient pas une mélodie tout entière, ce n'est pas au hasard qu'elle la divise. Elle la « démembre » au sens propre du terme.

Et pour en continuer la preuve, soulignons un fait, non pas constant, mais fréquent, assez fréquent pour n'avoir jamais, à ma connaissance, étonné le philosophe, donc trop ordinaire pour exciter l'étonnement philosophique. D'abord, à moins d'une grâce spéciale, on ne retient d'une mélodie que la phrase principale. Non seulement l'étendue du « morceau de morceau » n'excède pas quatre mesures, mais ces quatre mesures sont celles où se trouve, si l'on ose ainsi dire, condensée la loi de la mélodie. Pour employer une comparaison d'un autre ordre, disons que c'est la partie la plus lumineuse de la mélodie qui se fixe tout d'abord dans la mémoire. L'autre, la phrase incidente, et qui est, dans l'assez grande majorité des cas, comme l'ombre portée par la phrase principale, se fixe plus rarement et plus difficilement. Aussi bien, la distinction des deux genres de phrases, si elle n'est pas l'œuvre exclusive de la mémoire, est, du moins, commencée par elle. D'où saurait-on, en effet, qu'il est, dans les mélodies, des parties organiques et, comme telles, indivisibles, — si ce n'est inséparables —, que les mélodies ont une phrase principale et une phrase incidente, d'où saurait-on cela, si la mémoire n'était là pour en avertir? On constate, en premier lieu, la facilité de certains rappels, la difficulté de certains autres, et l'on en cherche ensuite le pourquoi. Une phrase principale ne doit pas d'être principale à la plus grande facilité de sa remémoration : c'est le contraire, et c'est parce qu'elle est principale qu'on la retient mieux, car toutes les phrases dont on se souvient sans effort sont naturellement lumineuses et saillantes.

Ainsi, en musique, ni plus ni moins que partout ailleurs, pour qu'un souvenir soit né viable et, par conséquent, durable, il faut que l'on en puisse assimiler la matière, soit à un tout, soit à une partie définie d'un tout, qu'on la puisse comparer soit à un organisme soit à un organe. Les lois de la mémoire sont inévitablement constantes et générales, ce qui revient à dire qu'elles gouvernent le genre et pas seulement l'une ou l'autre de ses espèces. Vous ne vous souviendrez pas du teint d'une personne ou de la couleur de ses cheveux, sans vous souvenir en même temps, plus ou moins, des traits de son visage.

Si je pense au nez de François Ier, je ne le détacherai pas du visage que sa longueur, selon la légende, ne parvenait pas à déparer. Si je pense à la tragédie d'*Horace* et que je veuille en citer un passage, ce que je citerai sera un hémistiche ou un vers. Ce que j'en citerai aura un sens. Même si je me trompe de mots, les mots, qu'involontairement, je substituerai à ceux du vrai texte, leur équivaudront, non pas esthétiquement peut-être, à tout le moins logiquement. Les écoliers qui ne savent point leur leçon commettent plus d'une métamorphose en ce genre. Ils connaissent les synonymes tant bien que mal. Sans quoi, toutes les fois que la mémoire leur manque, ils s'arrêteraient au beau milieu de la phrase.

Il se peut, quand la mémoire musicale manque, que l'on continue d'aller son chemin. Il est pas mal de béotiens de la musique, habiles à falsifier les textes. Ils en changent les notes, et les remplaçantes s'en tirent comme elles peuvent, médiocrement toujours..., mais enfin elles s'en tirent. L'air chanté n'est point le véritable. On s'aperçoit, en écoutant, que « ce n'est point cela ». Mais cela fait un air tout de même, un air qui finit, et par un vrai « point », nullement par un simple « point et virgule ». Ce sont là méfaits de béotiens. Leur mémoire est courte. Ils font comme si elle était longue, et mal leur en prend Ils sont contraints de remplacer les notes dont le souvenir défaille par des notes de leur crû. L'instabilité de leur mémoire a eu pour effet de dissoudre un ensemble mélodique. A la dissociation une association a succédé. Tout cela s'est fait en un clin d'œil, à l'insu même du sujet. Un souvenir s'est cousu à un autre souvenir, ainsi qu'il nous arrive, quand ne nous rappelant, d'une personne, que la tête et le buste, nous leur ajustons spontanément et sans nous en apercevoir, les jambes et les bras d'une autre, et par la seule raison que l'on n'a jamais un buste sans avoir des membres. Quelle pauvreté, je dirai presque, quel néant d'invention musicale de telles substitutions dénotent. je n'ai nul besoin de le faire remarquer, et aussi quelle pauvreté d'intelligence. Mais pauvreté n'est pas nullité. Et c'est précisément dans ces cas d'évidente pauvreté, que la réalité de l'Intelligence musicale s'atteste, et même, éclate. Car les lam-

beaux de phrase substitués ont la longueur voulue et se terminent avec la ponctuation voulue, par un point final, autrement dit par la tonique.

[1] Nous avons eu, à l'Ecole Normale, un camarade très médiocrement sensible aux charmes de la musique. Il n'allait jamais ni à l'Opéra, ni au concert. Il chantait néanmoins, ou plutôt il sifflait, et même fort juste. Il sifflait de mémoire. n'ayant jamais appris l'écriture musicale. Il sifflait presque mécaniquement, et ne s'en apercevait pas toujours : plus rarement encore il s'apercevait de ce qu'il sifflait. C'étaient, toujours, de véritables airs. — Donc sa mémoire musicale automatique (il ne l'avait jamais exercée) s'étendait au delà de nos quatre mesures ! — Point. Jamais il ne sifflait un air jusqu'au bout. A quatre mesures d'une phrase venaient s'adjoindre quatre mesures d'une autre phrase. Et cela spontanément, mécaniquement. Il s'entendait, mais il ne se doutait jamais de ce qu'il allait se faire entendre. L'orateur, pendant qu'il finit une phrase, en commence mentalement une autre; la parole intérieure travaille, pour ainsi dire, au-dessous de la parole extérieure ; elle prépare ce que l'autre achèvera. Rien de pareil chez notre camarade. Peu s'en fallait qu'il ne s'apparût à lui-même comme une machine à siffler, à la manière des orgues ou des pianos de Barbarie. Il sifflait, la plupart du temps, toujours les mêmes airs, et dans le même ordre ; et ses crises musicales coïncidaient avec des périodes de méditation intense. Les camarades écoutaient avec une attention distraite, n'apercevant pas les incohérences, ou plutôt, car c'est à peine si l'on peut ici parler d'incohérences, les solutions de continuité. Un jour nous l'écoutions plus attentivement qu'à l'ordinaire. Il sifflait assez fort, ce qui était le signe habituel d'une forte contention d'esprit. J'entrais dans la salle. Je le surpris et lui demandai ce qu'il sifflait, quel air il avait l'intention de reproduire. Il m'assura n'en rien savoir. Il n'en venait pas moins d'associer quatre mesures de la marche de *Tannhäuser*, dont il prétendait n'avoir aucun souvenir, à quatre mesures de la *Marseillaise*. Je lui en fournis aussitôt la preuve. Et cela le fit beaucoup rire. Car ce psychologue s'amusait assez

volontiers des choses qui se faisaient en lui sans qu'il y prît la moindre part.

Voilà donc un exemple d'association spontanée d'images sonores, accompagnée d'une dissociation, d'une rupture de la trame mélodique, rupture favorisée par l'instabilité du souvenir. Dans le cas présent, la dissociation donne lieu à un simulacre d'invention, à une sorte d'air bien rythmé, où la suite mélodique est, à peu près, cohérente. Ceci nous permet d'entrevoir un lien entre les faits de mémoire et les faits d'invention. Et nos pressentiments s'en trouvent ainsi confirmés. Il nous a toujours, en effet, semblé, que du simple auditeur à l'inventeur véritable, la nature parcourait une distance assez longue, mais sans qu'elle eût, ni à franchir de fossé, ni à escalader d'obstacle. Du balbutiement de l'enfant à l'éloquence de l'orateur, il faut bien que la distance ne soit point infranchissable, puisque les Mirabeau et les Gambetta l'ont franchie.

Autre exemple du même genre tiré d'un enfant de dix-sept ans. Notre enfant ne manque pas de mémoire musicale. Quand il sort d'entendre un opéra, il en a retenu plusieurs fragments mélodiques, toujours de quatre mesures chacun. La brièveté du souvenir mélodique s'atteste par ce nouvel exemple ; et aussi son instabilité. Notre enfant n'a jamais appris à lire la musique. Il « trouve » néanmoins, sur le piano, les fragments d'air qui lui chantent dans la mémoire. Et c'est comme tout à l'heure. Au bout de quatre mesures, si le mouvement des doigts continue sur le clavier, c'est un autre air qui survient. Le conséquent s'insère sur l'antécédent par l'intermédiaire d'une note commune. On sait les queues de mots dont la très intelligente et très attachante Marie Bashkirtseff émaillait ses fins de lettres, et l'étrange plaisir qu'elle y trouvait. Ces coq-à-l'âne musicaux produisent un effet semblable. Ils amusent toujours.

Ainsi, chez la plupart des auditeurs qui ne font ni ne cherchent à faire l'éducation de leurs facultés musicales, la mémoire des mélodies est fragmentaire, courte, instable. Je n'oserais affirmer que Richard Wagner, en abrégeant ses thèmes conducteurs et en y affectant la concision, ait déli-

bérément voulu en faciliter la reconnaissance. La supposition est d'ailleurs vraisemblable. Avec quelle aisance ces motifs conducteurs ne se font-ils pas reconnaître ! Le soir de la première représentation de *Lohengrin*, à Montpellier, au sortir du théâtre, le thème de la *Défense* passait de bouche en bouche. Chacun s'en souvenait : or ce thème finit sur le premier temps de la seconde mesure.

La mémoire conserve, reproduit, reconnaît. Nous venons d'étudier la mémoire de reproduction, Il nous reste à examiner la mémoire de reconnaissance. Celle-ci coûte beaucoup moins. Elle est plus stable, plus fidèle. Même chez de presque sourds musicaux, elle est parfois curieusement exigeante. Tel croit chanter la légende de la *Mère Angot*, qui reproduit un *presto* de la *Grande Duchesse*. Quand il me demande de lui jouer un morceau, s'il m'arrive, par mégarde, de substituer une cadence à une autre, il se regimbe et me dit que « ça n'est pas ça ».

Ne nous étonnons point du contraste : il est assez fréquent. Jouez ou chantez : vous ferez des fautes et vous n'y prendrez point garde. Entendez jouer ou chanter le même air, y faire les mêmes fautes, et vous les soulignerez. D'où vient que nous reproduisions si mal et que nous soyons aptes à reconnaître si bien ? La question est encore indiscrète. On n'explique jamais rien en psychologie, si ce n'est à la condition de faire rentrer le phénomène nouveau dans un groupe, déjà formé, d'états ou de phénomènes analogues. Heureusement ce fait constaté pour une des espèces de la mémoire, se vérifiant pour d'autres espèces, nous sommes à peu près certains d'enregistrer un fait général. N'en cherchons point davantage. Il ne nous resterait, après cela, d'autres ressources que la métaphore. On dirait, par exemple, que réveiller un souvenir équivaut à déplacer un élément psychique, qu'en le dérangeant, si on le fait avec maladresse, on déforme ce que l'on touche et que cela rend le souvenir infidèle. On remarquerait ensuite, que si le souvenir est réveillé chez un autre, on reste soi-même spectateur, sans avoir rien à déranger dans sa propre mémoire. Ces comparaisons valent pour

illustrer un énoncé. Pour ébaucher une solution, elles valent pis que rien, puisqu'elles donnent l'illusion que l'on a résolu.

VI

Il est, je ne sais si je dois dire une « maladie » ou simplement un « ridicule » de la mémoire musicale, très fréquent chez les béotiens, et dont les vrais musiciens s'irritent ou s'incommodent. « Béotien », ne l'oublions pas, n'est guère synonyme de « sourd musical », pas plus d'ailleurs que « bêtise » ne l'est d' « idiotie ». Les idiots manquent d'intelligence ; les imbéciles n'en sont guère prodigues. Ils en ont assez, toutefois, pour s'en servir gauchement. Ce sont les maladroits de l'intelligence. Ils ne savent situer ni leurs idées ni leurs souvenirs. Ils pensent mal et se souviennent hors de propos. Tels les béotiens en musique quand ils sont affligés de la monomanie des ressemblances. Il n'est pas d'air qui ne leur en rappelle un autre, et ils se fâchent contre le soi-disant plagiaire. Engeance maudite que celle de ces béotiens-là !

On doit les laisser parler quand même. Car ils ont toujours raison. Je m'explique. Quand je dis qu'ils ont toujours raison, je soutiens, seulement, que les ressemblances dont ils s'aperçoivent ne sont pas imaginaires. Ils ont raison s'ils prétendent que « le thème de l'épée », dans la *Trilogie* du *Ring*, est semblable à une sonnerie de trompette. Ils ont raison s'ils affirment que l'andante du *duo* d'amour de *Samson et Dalila* est, à une note près, le célèbre thème des *Huguenots* : « Oui, tu l'as dit .. » Ils ont seulement tort de le trop remarquer. Et ils deviennent impardonnables quand il leur arrive de croire que Saint-Saëns a copié Meyerbeer, ou Richard Wagner le trompette d'un régiment bavarois.

Ont-ils donc vraiment tort de noter la ressemblance ? Oui, croyons-nous. Car, pour ne parler que du thème de *Samson* et de celui des *Huguenots*, on ne peut les apparenter qu'en

les isolant de la situation, qu'en détachant la phrase de la voix qui la récite, des inflexions qui accompagnent la récitation... bref, qu'en écoutant avec inintelligence et sans méthode. L'irritation qu'un jugement de ressemblance cause, d'ordinaire, aux personnes musicalement cultivées, provient, non pas du fait de la similitude, mais des conséquences auxquelles on se précipite, quand on est de la race des béotiens : « Meyerbeer a copié Rossini, ou Rossini a copié Meyerbeer. Ce n'est donc pas un vrai musicien ! » Et ceux qui diffament avec cette insouciance ne se doutent guère que si Rossini avait réellement plagié, il avait assez de science et d'adresse pour dissimuler l'emprunt.

Autre question. Les ressemblances que les béotiens signalent et soulignent peuvent être accessoires ou même insignifiantes ; elles ne sont pas inexistantes. Et l'on s'en assure vite. Un texte musical étant fait de parties sonores atomiques, et en nombre défini, d'une part ; de l'autre, une ressemblance, perçue ou pressentie, portant toujours, soit sur la valeur d'une note ou d'un groupe de notes successives, soit encore sur la qualité d'un son ou d'un groupe de sons, soit enfin sur des passages de transition ou de modulation..., la discussion ne saurait traîner sans aboutir. Que les béotiens en triomphent, ils sont dans leur rôle, sinon dans leur droit. Ce n'est pas tous les jours que les ignorants instruisent les savants.

Le fait est qu'ils les instruisent. On ne saurait dire ce qu'il a fallu de ces jugements spontanés de ressemblance pour amener les psychologues à s'apercevoir de ce que c'est que l'inspiration. Paul Janet, dont la perspicacité veillait toujours, n'était pas très loin de prendre cette inspiration au sérieux et, par suite, de n'y rien comprendre. Il cherchait la matière de l'invention musicale et il ne la trouvait pas. C'est qu'il ne la cherchait pas où elle est, c'est qu'il lui échappait que l'invention musicale ressemble à l'invention verbale. Et tout de même que l'on écrit avec originalité sans le moindre néologisme, on peut inventer une mélodie sans rien changer ni aux degrés de la gamme ni aux lois ordinaires de la mélodie. Ce qu'on invente c'est une manière d'associer, d'arranger, d'ordonner. Et le nombre de ces manières étant fort

timité, il en est que le sort ramène plus souvent que d'autres. — Il en est qui ne reviennent que de loin en loin ! — Qu'importe? Lointaine ou prochaine, la réminiscence est assez inévitable. Mais quittons un sujet qui n'est pas le nôtre. Les causes des ressemblances ne sauraient nous retenir. Attachons-nous seulement à la manière dont se produisent ces affirmations spontanées de similitude. Il y a huit jours, nous étions à *Roméo et Juliette* (de Gounod). L'auteur fait revenir, au dernier acte, un fragment symphonique, fort agréable d'ailleurs, et qui a déjà paru deux fois, une première fois pour terminer l'*Introduction*, une deuxième, afin de donner à la scène d'amour une péroraison qui la fît durer pendant le silence des amants. Tandis que j'écoutais, un voisin me fit observer que la première mesure du fragment de Gounod ressemblait à la première mesure du chœur funèbre d'*Hamlet* pendant le convoi d'Ophélie. Vérification faite, le voisin avait raison. Et cela m'impatientait qu'il eût raison. Dans l'une et l'autre phrase, celle de Gounod et celle d'Ambroise Thomas, la suite mélodique est la même. Tout le reste diffère, et le rythme, et le mouvement, et la quantité. Le jugement spontané de ressemblance n'en avait pas moins eu lieu.

Nous inclinons à penser, toutefois, que les jugements de ressemblance sont plus facilement provoqués par des rythmes uniformes que par des fragments mélodiques plus ou moins homogènes. Deux phrases musicales où les notes ont une même valeur, bien que la suite mélodique n'y soit point rigoureusement la même seront assez fréquemment appareillées. Et les impressions de similitude seront assez vite ratifiées, plus vite qu'elles ne le seraient dans le cas de rythmes dissemblables coexistant avec la parité de la succession mélodique. — On va nous objecter que si notre thèse était seulement spécieuse, pas même plausible, on accuserait tous les compositeurs de valses de se piller les uns les autres. Et cela n'est point. — D'accord. C'est que l'on ne prend point garde aux similitudes. Et on n'y fait plus attention, parce que l'on y est habitué. Mais ce qui prouve bien que la ressemblance d'une valse à la plupart des autres valses est assez la règle, c'est le succès facilement obtenu par une valse

bien chantante, bien tournante, quand, par-dessus le marché elle n'est point banale, chose d'ailleurs assez rare.

Nous n'aurions garde d'omettre la mémoire des modulations, des harmonies, des traits de contrepoints, des airs entendus « plusieurs à la fois » et, quand même, discernés, si nous n'avions pris le parti de n'en rien dire. Quand on est capable d'entendre plusieurs airs à la fois et de les percevoir distincts et simultanés, on est digne de sortir des rangs. On n'est plus un auditeur vulgaire. On peut prétendre au renom d'amateur. Or, nous n'avons pas affaire à l'amateur. Celui dont nous nous sommes occupé, c'est le premier venu. C'est le négociant qui, fatigué d'avoir préparé une entreprise, tandis qu'il en achevait une seconde et qu'il en continuait une troisième, propose à sa femme, une fois le dîner fini, de remplacer la quotidienne partie de cartes par une partie d'Opéra-Comique ; c'est encore l'homme d'étude qui, fatigué d'enchaîner des idées, veut se reposer de cet effort en jouissant des effets agréables de toute succession sonore cohérente. Il aime la musique parce qu'elle le fait « penser à autre chose » ; de dire quoi, il serait fort en peine. C'est « autre chose », et cela lui suffit. Aime-t-il indifféremment toute musique. Indifféremment? non. Il déteste la musique que les connaisseurs appellent ou plutôt passent pour appeler « savante ». S'il va aux Folies-Dramatiques, applaudir Audran, c'est que l'Opéra-Comique ne lui donne plus de l'Auber. Les connaisseurs le traitent de béotien. Il n'est pas absolument le contraire ; car si cette « musiquette » lui plaît plus que la vraie musique, elle n'a pas tout à fait raison. Que la *Mascotte* soit un événement négligeable de l'histoire musicale, notre homme n'y contredirait pas. La chose d'ailleurs lui est parfaitement égale. Il va l'entendre pour son plaisir. Et l'air de « j'aime bien mes dindons » lui restera en tête jusqu'au surlendemain matin. La mémoire musicale est donc une source de plaisir, même chez ceux dont les facultés musicales ne passent point les bornes d'une intelligence rudimentaire. C'est donc qu'elle est une faculté présente à tous les esprits. C'est qu'elle peut être comptée au nombre de ces fonctions

communes, à peu près universellement humaines dont, si l'on est dépourvu, c'est que l'on est moins un homme, au sens plein du mot, qu'un infirme. Et c'est pourquoi, dans un livre où il n'est question ni du compositeur, ni de l'exécutant, ni du connaisseur, ni même de l'amateur, nous devions faire une place à la mémoire musicale.

Nous ne terminerons pas sans poser un dernier problème, un vrai problème au sens aristotélique du mot. Dans son ouvrage des *Problèmes*, Aristote nous fait assister à un défilé interminable d'interrogations laissées sans réponse, et parmi lesquelles ne manquent point les problèmes imaginaires. J'entends de ces problèmes dont les énoncés trahissent une observation mal faite ou une crédulité singulière, négligente de toute vérification. Notre problème, espérons-le, n'est point de ce genre. Il inquiète certains esprits. Il les inquiète toujours inutilement. Voici le problème : pourquoi, quand nous sommes occupés ailleurs, nous arrive-t-il, tout à coup, de nous souvenir d'un air auquel nous ne pensions pas? Dira-t-on que nos idées s'associent? Nous le savons de reste. Nous savons aussi, qu'en s'associant, elles accusent, d'ordinaire, certaines relations plus ou moins faciles à démêler. Il y a toujours une raison pour laquelle je pense à une chose quand je me trouve penser à une autre, fussent-elles l'une et l'autre aussi dissemblables qu'un A peut l'être d'un Z. En cherchant bien cette raison, il arrive souvent qu'on la trouve. Aussi ne la cherche-t-on pas toujours. On se contente d'affirmer que la raison existe et qu'elle n'est pas introuvable.

L'induction est permise, car on a déjà cherché et l'on a trouvé. Or, le rappel d'un air — quand cet air surgit dans la mémoire, et que l'on n'y pensait, ni tout à l'heure, ni hier, ni même il y a quelque temps, que l'on ne pensait ni à son auteur, ni à son premier lieu d'audition, ni à rien qui eût ou parût avoir le moindre rapport avec cet air, — ce rappel, oui ou non, a-t-il lieu? Oublions ce que la logique et les lois ordinaires de la psychologie exigent que l'on réponde. Parlons selon notre conscience psychologique, et nous n'hésiterons pas à répondre *oui*. La mémoire musicale aurait-elle ses crises d'affolement ou d'obsession? Se ré-

veillerait-elle à brûle-pourpoint sans cause et sans motifs ? Il se pourrait que ce ne fût point sans cause. Il suffirait, dit-on, pour dissiper le mystère ou le scandale, que la cause de ces résurrections soudaines et bizarres ne fût point d'ordre psychologique. On ne s'en prendrait plus à la conscience, mais au cerveau qui « fait ses coups en dessous » ; ce serait, ou jamais, le cas de le dire. Mais en le disant, on ne ferait que redire ce que nous savons bien, à savoir que la mémoire musicale se réveille parfois en nous, sans cause apparente, — Nous en avons souvent cherché le pourquoi. Nous avons essayé de plusieurs réponses. Aucune ne nous a satisfaits.

CHAPITRE IX

LA PERCEPTION MUSICALE ET L'IMAGINATION

On a dit : « intelligence musicale » et « mémoire musicale ». On ne saurait dire « imagination musicale » sans donner lieu à une équivoque. Il n'est d'imagination musicale, au sens propre du terme, que chez le compositeur. L'exécutant peut n'en être pas dépourvu, mais à la condition d'être ce qu'on appelle un virtuose, et de joindre à l'art du mécaniste une intelligence d'interprète toute voisine du génie. Quand Liszt exécutait sa belle transcription de la *Symphonie fantastique,* il ne « réduisait » pas l'œuvre de Berlioz, il la commentait. Il la « réfractait » en la réfléchissant. Descendez au-dessous d'un virtuose tel qu'un Liszt ou, peut-être, un Rubinstein, il n'y aura plus d'imagination musicale.

Ce n'est donc pas une fonction commune que cette imagination-là. Elle a pu se rencontrer, aux origines de l'art, chez un assez grand nombre. Les « Maîtres sonneurs » de G. Sand sont des « musiciens primitifs » qui ont oublié de naître vingt siècles plus tôt. Ils sonnent de la cornemuse. Et ils en sonnent comme cela leur vient. Ils ne manquent pas de génie. Encore faudrait-il y aller voir avant de leur en octroyer de confiance. Car s'ils jouent d'inspiration, il en est vraisemblablement plus d'un qui a le souffle court et qui, sur sa cornemuse, a toujours l'air de tenir les mêmes propos. Mais je l'ai dit, ce sont des primitifs attardés sur les bords de la Creuse ou de l'Indre.

Les vrais compositeurs, avant d'avoir de l'imagination, doivent apprendre un métier aux règles sévères et dont il n'est possible de s'affranchir intelligemment qu'après en avoir librement accepté le joug. Alors ils peuvent, dans la manière dont ils en usent avec les règles, déployer de véritables ressources d'imagination. L'invention musicale n'est pas simplement la faculté de trouver des mélodies. Elle s'étend à tous les éléments de la composition. C'est l'imagination musicale qui suggérait à C. M. de Weber l'admirable percée lumineuse qui traverse subitement le sombre et fougueux *allegro* de l'ouverture de *Freischütz*. C'est elle, assurément, qui dessinait la phrase, c'est elle, enfin, qui en la confiant à la clarinette, lui assignait sa couleur.

L'imagination musicale est donc un bienfait des dieux. Elle ne s'accorde plus qu'à ceux qui la méritent, et encore pas à tous. Elle a ses appelés dont le nombre n'est pas grand, ses élus dont le nombre est presque infime. C'est une faculté de certaines âmes. Ce n'est point, il s'en faut de beaucoup, une « faculté de l'âme ». Disons cela une fois pour toutes et n'en parlons plus.

Mais de quelle imagination parlerons-nous ? Ce ne sera peut-être point d'une fonction aussi indiscutablement commune que les précédentes. Il ne nous paraît pas qu'elle se rencontre chez tous. Elle n'est point rare. De plus, là où elle se rencontre, elle peut coexister avec des aptitudes musicales médiocres. Inutile dès lors, croyons-nous, de lui refuser une place. Aussi bien « l'imagination » tout court, qui ne manque jamais de figurer au tableau des « facultés intellectuelles » se rencontre chez un assez grand nombre d'hommes à dose tellement faible qu'il est plus facile de la supposer présente que de la voir agir. Elle reste sur les confins de la mémoire sensitive, et c'est seulement quand les souvenirs se troublent ou se confondent, qu'il semble que l'imagination intervienne. Il n'est nulle part d'intelligence vide d'images. Il est beaucoup d'intelligences où les images ne sont rien de plus, si l'on ose ainsi dire, que des dépôts de sensations.

La fonction mentale que l'on va subdiviser et décrire n'est précisément que celle dont il vient d'être parlé. C'est l'ima-

gination tout court. Elle n'est, par elle-même, rien moins que musicale. Elle ne l'est pas dans ses produits, mais c'est l'Esprit musical qui l'éveille et l'avive... chez ceux qui en sont doués. Et ce n'est pas chez tous.

I

Vous êtes au Luxembourg. C'est jour de concert militaire. Sur le programme est inscrite l'ouverture de *la Chasse du jeune Henri* par Méhul. Le titre vous frappe. Vous n'avez jamais passé à vos propres yeux pour un bon musicien : vous n'aimez guère la musique, parce que vous la jugez insignifiante. Elle ne vous représente rien. Il n'importe. Une fois n'est pas coutume. Le titre du morceau présage de l'intérêt. — On commence. Tout d'abord un *andante* assez agréable, teinté de mélancolie. Vous relisez le programme, craignant de vous être trompé : ce n'est pas sur des airs semblables que les gens vont à la chasse.. Tout à coup le cor résonne. Les chasseurs arrivent. Ils sont encore assez loin, car voici qu'on ne les entend plus. On n'entend plus que la phrase mélancolique et douce qui vient de recommencer. Et elle a eu raison de recommencer, car voici qu'elle se fait comprendre et qu'un paysage matinal, en notre imagination se dessine. Et l'on peut, sans être un grand imaginatif, se figurer tout cela.

Le morceau continue. Ce n'est plus un *andante* mais un *allegro*. Les chasseurs sont arrivés, et l'on est en chasse. Tantôt la musique joue doucement, mais toujours avec la même vitesse. C'est le gibier qui s'éloigne, et les chasseurs s'enfoncent plus avant dans la forêt. Tantôt la musique joue fort : c'est l'animal qui se rapproche et les chasseurs rentrent en scène. Et alors c'est un *crescendo* sans reprise d'haleine ; toutes les voix de l'orchestre s'unissent et se renforcent. Un coup sec de timbale. Un silence. Puis des accords lents et indiscutablement plaintifs. L'animal est touché. Il souffre, il meurt. Une joyeuse fanfare éclate. On chante la victoire... et la chasse est finie.

Je ne fais point là, qu'on veuille bien nous en croire, de la critique musicale, encore moins de la psychologie. Je raconte ce que je me suis figuré voir, étant très jeune encore, aux environs de la douzième année, moi et ceux qui, près de moi, écoutaient attentifs cette vivante et alerte ouverture du *Jeune Henri*, œuvre fort bien faite, d'une composition aisée, distribuée avec méthode, où les sonneries d'usage alternent avec des thèmes d'une facture souple et claire, où l'on retient à mesure que l'on entend, le tout de manière à occuper agréablement l'oreille en facilitant le travail de l'imagination.

Encore faut-il, pour que l'imagination travaille, qu'elle sache ce qu'en lui faisant entendre, on veut lui faire voir. Celui qui n'aurait jamais vu une chasse ou un dessin de chasse, qui ne saurait point ce que c'est qu'aller à la chasse, qui n'aurait jamais entendu résonner le cor de chasse, celui-là écouterait, peut-être sans déplaisir, mais il ne se figurerait très probablement rien du tout... si ce n'est peut-être des gens qui marchent au pas de course et très pressés d'arriver... etc. Et cela prouverait, si l'on en voulait une preuve, que la musique est essentiellement évocatrice, nullement représentative.

Observons ici comment l'imagination travaille. Dans l'exemple présent, elle n'a pas grands frais à faire. Une grande chasse, et c'est toujours une grande chasse qu'une chasse royale, met sur pied toute une troupe : ce sont les chasseurs, puis les piqueurs, puis les sonneurs... etc. Point de chasse sans musique, et sans musique appropriée. Tout y est réglé comme au régiment, et l'on y sonne la victoire autrement que la charge. Le musicien non plus, convenons-en, ne s'est guère mis l'esprit à la torture. Il a fait tout autre chose qu'imiter : il a reproduit et transcrit. Il a suivi l'exemple du peintre qui, pour faire reconnaître le soldat, lui ferait endosser l'habit militaire. L'imagination peut donc ici s'orienter sans effort; qu'elle se mette seulement à la remorque de l'oreille, et tout le tableau de chasse se déroulera spontanément. Méhul n'a pourtant rien « décrit », puisqu'avec des sons, il est impossible de décrire. Mais on peut,

rien qu'avec des sons, donner l'éveil à l'imagination visuelle. Et c'est pourquoi, si l'Ouverture du *Jeune Henri* n'est pas un chef-d'œuvre — à ce compte un chef-d'œuvre serait vraiment trop facile à faire ! — c'est un essai du genre descriptif on ne peut mieux réussi.

En général, quand on prend la peine d'intituler un morceau, chose, à vrai dire, pas toujours nécessaire, il faut choisir un titre capable d'exciter l'imagination. La plupart des pianistes compositeurs sont, à ce point de vue, d'une rare maladresse. Et les badauds qui s'oublient à écouter ce qu'ils produisent, quand on leur a dit comment le morceau s'appelle, deviennent subitement rêveurs et demandent pourquoi. Nous avons maintes fois joué la même surprise, et chaque fois, pour nous attirer cette judicieuse réponse : « On ne publie jamais un morceau sans lui donner un titre ! » La mode des titres dure toujours. Elle ne sévit plus autant qu'autrefois, mais les éditeurs n'ont pas encore cessé de prétendre qu'un morceau sans titre est toujours difficile à lancer. Et l'on intitule au hasard.

Nous serions, à ce propos, fort curieux d'apprendre qui a intitulé la *Surprise* d'Haydn. Cette *Surprise* est une symphonie. Et si celui qui lui a donné un nom est celui qui lui a donné l'être, il est vraiment sans excuse. La symphonie est une merveille de fécondité thématique. Elle est pleine d'entrain, de gaîté, de santé. C'est de la musique pour aider les convalescents à se remettre. Rien n'y manque, rien, si ce n'est la surprise. Intituler la *Surprise* un chef-d'œuvre de naturel musical, c'est un comble de distraction. Car, dans ce vrai chef-d'œuvre, si bien venu, si bien proportionné, à la démarche si jeune et si alerte, tout s'écoute rien qu'à l'entendre, et il suffit à une phrase de commencer pour que l'auditeur l'achève, — je n'ai pas dit « l'amateur ». On dirait d'un fleuve qui suit son cours et dont aucun accident imprévu ne fait dévier les eaux. Ce que l'oreille s'attend à percevoir, elle le perçoit. Ici l'oreille et l'intelligence ont tout à faire. L'imagination, rien. D'ailleurs elle ne se met guère en frais, à moins qu'on ne l'y invite. Et les moments où on lui fait appel sont ceux où l'intelligence n'est pas pleinement satisfaite, où

s'attendant à voir continuer une suite mélodique, elle sent la trame tout à coup se rompre. Et la voilà déçue dans son attente. Or c'est quand elle est déçue qu'elle appelle l'imagination à son aide et la prie de lui expliquer l'accident. Mais ici, dans la symphonie d'Haydn, l'imagination peut se donner congé. Il n'y a pas le moindre accident. Il n'y a pas la moindre « surprise ».

Aussi bien, les compositeurs qui se mêlent d'écrire dans le genre imitatif passent généralement, ou pour des sots quand ils manquent leur affaire, ou pour des gens d'esprit quand ils la réussissent. On se souvient de Mme de Staël qui trouvait « beaucoup d'esprit » à Haydn parce que, dans sa *Création*, sur les mots : *Et la lumière fut,* il avait fait donner tout l'orchestre. Mme de Staël qui ne connaissait pas les cérémonies du rite catholique et qui ne devait pas avoir entendu chanter beaucoup de messes, aurait pu noter, au *Resurrexit* du *Credo,* un effet semblable. La musique ne peut évidemment pas exprimer, encore moins représenter le passage du néant à l'être, mais elle peut le suggérer, en effectuant un passage « du plus au moins », d'où le *crescendo* de la *Création*. Haydn s'il l'avait omis, aurait fait un contre-sens. Boïeldieu, lui, ne l'a pas évité. Dans sa « ballade » de la *Dame Blanche*, de la dame « au beau domaine » et « dont les créneaux touchent le ciel », sur le mot « ciel » la voix du poltron Dickson descend dans la cave. Et c'est d'un joli effet... d'opérette. Boïeldieu, sûrement, n'avait pas fait exprès. Mme de Staël eût trouvé qu'il manquait d'esprit.

Si donc on est d'avis qu'Haydn a eu raison, Boïeldieu tort, et tout le monde serait de cet avis, c'est que tout le monde est de la même opinion. Cette opinion la voici. Elle est passablement contradictoire ; mais nos gens, pourvu qu'ils ne se contredisent, ni à la minute, ni à propos de la même chose ou de la même personne, n'y regardent pas de si près. D'une part, il est certain qu'on ne décrit qu'avec un pinceau ou une plume, que la « musique descriptive », ou soi-disant telle, est un pur non-sens. D'autre part, il n'est guère douteux qu'en écoutant de la musique, il nous arrive, parfois, de nous représenter des lieux, des personnes, des objets. En gé-

néral ce que l'imagination visuelle se représente alors, manque de netteté et de stabilité. On ne sait pas toujours ce que l'on voit défiler, mais on jurerait que, tout aux extrémités de l'horizon visuel intérieur, il y a quelque chose qui défile, qui glisse rapide à la surface, qui frôle la conscience.

C'est là, M. Ribot l'a dit et en excellents termes, de l'imagination en travail, ou plutôt en mouvement. Car elle s'agite sans rien faire, ou plutôt elle ne fait rien qu'aussitôt elle ne défasse, ne désagrège, ne dissolve. M. Ribot appelle cela de « l'imagination diffluente », expression des plus heureuses et des plus fécondes. Il est aisé de voir, en effet, que notre imagination se comporte, selon les cas, de deux façons différentes. Tantôt elle travaille, et ce qu'elle commence, elle le continue et l'achève. Tantôt elle joue, recommençant toujours et toujours interrompant, à la manière du bambin qui a trop de jouets et voudrait se servir de tous ses jouets en même temps. On dirait, en d'autres termes, que les produits de l'imagination, tendent soit à *confluer* ou à converger, en vue d'achever une forme précise, soit à se heurter les uns les autres, à se contrarier, à *diffluer*. Et de même, nos rêves sont de deux sortes : ou bien c'est un tableau qui se dessine et s'ordonne ; et dans ce cas, notre rêve s'accompagne de sensations faibles ou fortes, agréables ou pénibles, mais, quand même, toujours relativement précises et physiquement reposantes. Ou bien c'est une scène qui cherche à se dessiner, les images ou fragments d'images vont et viennent, et, par leur incohérence, elles ne peuvent sortir de l'état atomique. On se sent ébloui, étourdi. On voudrait rêver pour tout de bon. On ne le peut, et cela fatigue.

Or, sous l'influence de la musique, cela ne fatigue plus. La musique agit sur ces images tout de même que sur les membres inférieurs du soldat pendant une marche militaire. — Sur ces images? Ne serait-ce pas plutôt sur nous qui assistons à leur défilé? — Peut-être n'y a-t-il là que deux façons de s'exprimer différentes..., ou plutôt indifférentes. Il nous paraît toutefois que la conscience est toute au spectacle et qu'elle s'est détachée du spectateur. Au reste, il est

assez difficile de se représenter un travail dont la facilité s'accroît, sans lui assigner pour cause des mouvements rapides et à peine conscients.

Puisque nos rêveries deviennent exemptes de fatigue quand elles sont portées, en quelque manière, sur les ailes de la mélodie — la justesse de la métaphore en fera passer la banalité — il se peut qu'il y ait une atténuation à la diffluence des images. A ce compte, les fragments imaginés tendraient à se rejoindre, les lambeaux à se recoudre. A ce compte, l'imagination visuelle ne jouerait plus mais travaillerait. Elle aurait beau travailler sous le regard distrait de la conscience, celle-ci, dès qu'elle le voudrait, la regarderait faire.

Et c'est ce qui n'a point lieu. Car si nous n'étions pas avertis qu'il ne faut jamais se fier aux apparences, pas même en psychologie subjective, nous dirions que les jours où, à l'appel de la musique, l'imagination visuelle se met en mouvement, sont les jours de *Damnation de Faust*, de *Symphonie Pastorale* ou d'*Ouverture* de *Guillaume Tell*. Or c'est beaucoup plus souvent et l'on ne s'en doute guère. Quand l'imagination visuelle se met à diffluer, on ne fait jamais attention à elle. On a raison si l'on n'y cherche que son plaisir. On a tort si l'on veut noter avec exactitude ce qui se fait en nous.

Les béotiens ou les badauds de la musique ne sont donc pas très loin de croire à la « musique descriptive ». Ils ne savent pas toujours ce que cela veut dire. Ils croient que cela veut dire quelque chose, et ils ne se trompent pas du tout au tout. Que la musique sache éveiller, exciter, à l'occasion, nos tendances visuelles imaginatives, c'est là un fait d'expérience. Et c'est loin d'être un fait d'exception.

II

Les mêmes badauds ont des caprices. Tantôt ils applaudissent frénétiquement un acrobate qu'ils prennent pour un virtuose. Tantôt ils se pâment d'aise devant une petite pensionnaire qui « joue avec expression ». Ils aiment qu'on joue

avec expression. Voilà deux façons d'aimer la musique assez peu concordantes : peut-être se repose-t-on de l'une par l'autre.

Il n'importe d'ailleurs. L'essentiel est de constater le goût très répandu de la musique expressive. Mais, que faut-il entendre, par « jouer avec expression » ?

D'abord ne pas jouer comme une mécanique ; ne pas ressembler à une horloge qui va son train toujours le même ; « sentir » ce que l'on joue. Je cueille ces formules au hasard de l'interrogation. En voici d'autres encore : jouer « avec âme », jouer d'une manière « qui porte à l'âme ». Notez qu'on ne dit pas « jouer avec intelligence ». Et d'ailleurs ce n'est pas tout à fait la même chose. On peut jouer avec expression mal à propos, c'est-à-dire d'une façon passablement inintelligente.

Retenons ces formules : « jouer avec âme » ; « jouer en portant à l'âme ». La source dont ces formules dérive n'est pas près de tarir. Les imbéciles les prodiguent, mais tout le monde les emploie. Otez-les au vocabulaire de la critique, et ce vocabulaire en serait singulièrement appauvri. Jouer avec âme, ou ne signifie rien, ou veut dire : « jouer avec émotion » ; mieux que cela « jouer avec une émotion qui se communique ».

Que se passe-t-il en nous chaque fois que nous entendons jouer ou chanter un amateur ou un artiste et qu'il nous donne l'impression d'être expressif ? Par quoi nous est-elle donnée cette impression-là ? — Question plaisante ! Par ce que nous entendons. — Soit. Mais en quoi cette impression consiste-t-elle ?

Il ne s'agit pas de répondre que l'on n'en sait rien. Une impression que l'on définit par un mot, et par un mot auquel on tient, une impression que l'on distingue de l'impression contraire, que l'on reconnaît chaque fois qu'on l'éprouve et à laquelle on applique toujours, spontanément, le même adjectif ou la même périphrase, n'a décidément rien de mystérieux. Nous croyons que, pour l'éprouver, il faut toujours, à quelque degré, sentir une secousse, être remué, au besoin même, troublé. Si nous disions qu'il y a là quelque chose qui

se passe dans le corps, nous ne dirions pas si mal. Ces impressions-là ne se produisent jamais sans quelque retentissement corporel. D'autres iraient plus loin. Ils iraient jusqu'à dire que l'impression et le retentissement ne font qu'un. Le phénomène peut changer de nom. Il ne change jamais de nature.

L'explication peut être insuffisante. Elle n'est pas inexacte de tout point. Car si nous nous sentons remués, et si ce n'est pas un mouvement par métaphore, nous avons quelque conscience de déplacements ou d'agitations à l'intérieur du corps. Et ces mouvements que nous percevons confusément s'accompagnent d'un sentiment d'exaltation de la vie. Nous nous sentons vivre davantage. Et nous concluons de l'effet à la cause.

L'explication a peut-être fait quelque chemin. Il lui en reste encore à faire avant d'aboutir. Et la route est encore assez longue. Car de nous prétendre physiquement, et presque organiquement émus ou touchés, nul de nous ne s'aviserait, s'il n'avait lu *les Passions* de Descartes et les récents travaux de Lange et de William James. A vrai dire, les sentiments corporels dont s'accompagne en nous l'émotion, quand elle nous vient d'une musique expressive, ne sont presque jamais aperçus comme tels. C'est l'âme qui se sent troublée et ce qui la trouble vient aussi de l'âme. Nous ne disons point ce qui est, mais seulement ce qui a l'air d'être. Ce n'est là qu'une apparence, il serait puéril de s'attarder à en faire la preuve. Mais il faut expliquer cette apparence.

L'Intelligence musicale joue ici son rôle. Elle ne suffit pas, croyons-nous, à tout expliquer. Ce qui se produit en nous quand on juge qu'un artiste joue « avec expression », qu'une phrase musicale est « expressive », ne saurait se confondre avec l'acte par lequel on donne à une série de sons l'unité d'une suite. On en saisit la logique intérieure. L'intelligence ne fait pas autre chose. Mais il se fait en nous quelque autre chose, un phénomène s'ajoute aux précédents. Quel est-il ?

Ce n'est pas un phénomène d'intelligence. Ce n'est pas, non plus, un phénomène de pure sensation. Autrement, nul ne douterait de sa réalité. Tout fait sensitif comporte des degrés ;

mais le degré qu'un fait de ce genre a coutume d'atteindre, au moins quand il s'agit de sensations musicales, est assez au delà du seuil de la conscience pour ne point passer inaperçu. Or tout contenu de conscience qui n'est ni une sensation ni une perception ne peut être qu'une image [1].

Donc il n'est pas, il ne pourrait jamais être de musique expressive au regard de ceux qui manqueraient d'imagination. — Expressive de quoi? — S'il est vrai, selon Malebranche, que le néant n'a point d'attribut, il est tout aussi vrai que le néant ne saurait tenir lieu d'attribut. On peut se tromper sur ce qu'une musique exprime. On peut être malhabile à le démêler. On la déclare « expressive » tout court, pour s'épargner l'ennui d'une recherche éventuellement stérile. Et la question revient toujours : « Expressive de quoi? » Car on aurait beau répondre : « expressive de quelque chose d'indéterminé », représentable par l'x de l'algèbre, encore est-il que cet x ne saurait jamais égaler *zéro*.

A la question posée, risquons la réponse : « Expressif de quelque chose de vivant. » Répondre ainsi c'est d'ailleurs commencer à expliciter la formule. Allons plus loin encore, si possible. Sera-ce nous complaire dans une sorte de verbalisme stérile que de nous rappeler ce que chacun peut avoir lu chez Aristote — et chez d'autres — à savoir que le sentiment accompagne les formes supérieures de la vie? Or s'il est vrai — et cela est vrai — que certaines phrases musicales nous donnent l'impression de la vie, nous pourrions ajouter, sans le moindre pléonasme : « d'une vie qui se sent vivre », ce qui n'est pas loin d'être une des définitions courantes de l'âme.

On ne s'aperçoit pas assez des effets inévitables de l'apparente immatérialité des sons. M. Victor Egger a écrit là-dessus, dans sa *Parole Intérieure,* plus d'une page féconde. Et sa jolie formule : « le son est frère de l'âme » est bien faite pour rappeler à chacun de nous ce qu'il sait depuis longtemps, puisque l'on se figure les anges, tels que de purs esprits, et que l'on ne craint pas de dire : « la musique des anges ». On

1. Dans le cas actuel. Inutile de rappeler que nous ne réduisons pas les fonctions de l'esprit à la sensation, à la perception et à l'imagination.

leur refuse un corps. On leur prête une voix. Il est peu de contradictions plus évidentes et plus coutumières. Or si la musique fait naître en nous l'illusion de l'immatérialité, dès qu'elle nous la donne, elle ne tarde pas à en faire naître une autre, celle d'une âme remontrant la nôtre et lui répondant. Mais où cette illusion a-t-elle pris naissance? Dans la phrase musicale? Celle-ci en est, assurément la cause occasionnelle, elle n'en est pas la vraie cause. Dans la sensation? Moins encore. Il reste que ce soit dans l'imagination.

Et l'on ne saurait trop insister sur ce point. Car s'il est un service à signaler parmi tant d'autres, c'est celui que la Psychologie musicale peut rendre à la Psychologie générale en l'aidant à découvrir une espèce d'imagination généralement inaperçue ou méconnue. On l'appellerait fort bien : « l'imagination psychologique » et sa matière serait... « l'état d'âme. » — De quelle âme? — Il n'importe! — Alors l' « état d'âme sans âme »? — Précisément!

Le mot, presque aujourd'hui banal, de Henri-Frédéric Amiel : « Tout paysage est un état de l'âme », a mérité d'être célèbre. Or comment l'entendre? S'il s'agit de prétendre que nous voyons les choses telles que nous sommes, que nous leur prêtons de notre *moi*, qu'un paysage est gai ou triste en raison de notre humeur, c'est répéter le plus déplorable des lieux communs. Car ce lieu commun est tout simplement une contre-vérité. Et ce dont il faut remercier Amiel, c'est, ni plus ni moins, d'en avoir fait justice. Un paysage n'est pas ce que nous sommes. Il est ce qu'il est. Sa tristesse et sa gaieté sont en lui. C'est de lui qu'elles nous viennent. Les prétendues couleurs de notre esprit dont nous sommes censés teindre la nature environnante sont deux fois imaginaires. Amiel qui ne manquait pas du sentiment de la nature et qui prenait plaisir à l'aiguiser en lui, Amiel, ce jour-là, vit les paysages en artiste. Il ne leur prêta point son âme. Il leur en trouva une. Ou plutôt, pour ne rien changer à la formule exquise en sa justesse, il leur trouva « des états d'âme ».

Soit. Mais si nous ajoutions, nous, « des états d'âme sans âme » eût-il accepté le commentaire? Peut-être. Car si nous

observons de près l'illusion qui se produit en nous, voici ce qui nous paraît être. On sait la théorie épicurienne des idées-images. Les objets lointains sont perçus par nos yeux. Ils viennent donc en quelque manière jusqu'à nous. Épicure n'admettait aucune perception sans contact. Voir, si ce n'est pas toucher, c'est être touché par quelque chose. Par quoi? par une sorte de poussière d'atomes émanés des objets lointains. Il y a là comme une émission d'images. Elles affectent notre organe visuel. Mais leur lieu d'émission, qui est l'objet, reste à distance de nos yeux. Dans le cas observé par Amiel il se passerait, métaphoriquement, quelque chose d'à peu près semblable. Un paysage dégagerait de la tristesse, de la gaieté, de la mélancolie ou de l'épouvante, c'est-à-dire après tout des états d'âme, à la manière dont une source de chaleur dégage du calorique, avec une différence toutefois. Tout foyer de chaleur est un magasin de chaleur. La quantité de ce qu'il exporte est infinie comparée à la quantité de ce qu'il contient. Ici le contenu est nul. « Il rayonne », de la joie, de la douleur. Mais au foyer d'où cela rayonne il n'est ni douleur ni joie. Et c'est pourquoi Henri Amiel a écrit qu'un paysage était un simple état de l'âme. Bref il a réduit l'illusion à son contenu le plus élémentaire, si bien que ce qu'il en reste n'est presque plus de l'illusion.

Amiel, disions-nous, voyait ce jour-là la nature en artiste. Peut-être eussions-nous bien fait d'ajouter qu'il l'interprétait en musicien, qu'il la sentait agir sur lui à la manière d'une œuvre musicale, car ce qui se dégage d'un morceau, quand ce morceau est expressif, ce sont des états d'âme.

— Pure métaphore que tout cela! On ne peut donner ce que l'on n'a point[1]! — Assurément! Et c'est dans notre imagination que les choses se passent. Mais toute la question est de savoir quelles choses s'y passent. Est-ce notre tristesse qui se répand sur l'*adagio* en *ut dièse mineur ?* Pas du tout. Ce n'est même point la tristesse de Beethoven. C'est la tristesse de l'œuvre qui nous atteint et nous envahit, et, toute figure de

1. Un paysage, dira-t-on, n'est point une âme. Comment peut-il faire naître l'illusion de l'état d'âme? Comment peut-il donner ce qu'il n'a point, *exprimer* ce qu'il ne porte pas en lui ?

rhétorique à part, c'est notre imagination qui, au contact de l'œuvre, enfante de la tristesse. Mais le choc initial a beau s'être fait en nous, c'est du dehors qu'il nous est venu. Là est le nerf de la thèse. Et ce qui prouve bien que nous avons reçu et non produit, c'est la propriété reconnue à la musique d'être « créatrice d'unanimité », de mettre les âmes à l'unisson, de faire, au même moment et dans une pluralité d'âmes, jaillir les mêmes sources.

Aussi, devons-nous persister à dire : « Des états d'âme sans âme ». « Des états d'âme » — puisqu'ils nous arrivent et que notre âme les ressent ; — « sans âme » puisqu'ils nous viennent d'ailleurs, d'un « ailleurs » où il n'y a point d'âme.

Si maintenant il nous plaisait de donner le nom « d'imagination psychologique » à la faculté grâce à laquelle nous croyons sentir flotter autour de nous des états d'âme, comme quand on dit « qu'il y a de la tristesse dans l'air » — ce qui ne veut pas dire, exactement, que l'on est triste, ce qui ne veut pas dire, non plus, qu'il est des gens tristes autour de nous, — nous serions pleinement dans notre droit.

Chacun sait fort bien ce que notre mot ne veut pas dire. Quant à trouver ce qu'il signifie exactement, c'est affaire au psychologue. Quand la psychologie aura classé, parmi les fonctions de l'imagination, celle qui consiste à se représenter des états mentals qui ne sont les états d'aucun esprit individuel, et qu'elle l'aura nommée comme nous proposons de le faire, elle aura, croyons-nous, réparé une lacune.

Il se pourrait, d'ailleurs, que la réparation fût déjà commencée. Dans son livre sur l'*Imagination créative*, M. Ribot fait une place aux « abstraits émotionnels » produits de l'imagination diffluente. Ces « abstraits émotionnels » sont assez proches parents des « images psychologiques » dont nous entretenions jadis nos auditeurs de la Sorbonne le jour où nous analysions devant eux l'*Ouverture* de *Guillaume Tell*[1] ; car, là où M. Ribot dit : « abstraits » nous disons : « sans âme », là où il dit : « émotionnels » nous disons : « états d'âme ». Nous ne sommes donc pas très loin de parler la même langue. Car,

1. Voir notre *Psychologie dans l'Opéra français*, p. 78 (Paris, F. Alcan).

s'il fallait plaider en faveur de ces deux termes « image » et « psychologique » qui semblent se neutraliser l'un l'autre, nous laisserions à l'adjectif le soin de se justifier lui-même. Quant au mot « image », il se justifierait précisément par l'absence de tout sujet dont les états psychiques puissent être regardés comme les affections.

— Mais n'a-t-on pas dit que la musique nous procurait l'illusion d'une âme faisant appel à la nôtre? — On l'a dit. Seulement, si c'est une illusion, il importait de la réduire, ou, tout au moins, de l'abaisser d'un degré. C'est ce que nous venons d'essayer de faire, car il s'agit bien, encore une fois, d'états d'âme détachés de toute substance. Il existe, dès lors, et ceci incontestablement, une fonction de l'esprit toute différente de l'abstraction intellectuelle, ou plutôt « conceptuelle » et qui est, pourtant, une fonction d'abstraction. Il importe, toutefois, de ne les point confondre ; elles opèrent à l'inverse l'une de l'autre. La première isole et fige, si l'on peut ainsi dire. Tout ce à quoi elle s'applique, elle le réduit à l'état de matière inerte. Elle détache et immobilise. L'idée abstraite, aussitôt quitté son sujet d'inhérence, passe de l'état d'être vivant à celui de cadavre. L'autre, elle aussi, détache, mais en conservant la vie. Non seulement elle ne frappe point de mort son objet, mais elle l'anime d'un mouvement plus rapide, comme si son rôle était de donner des ailes. Et c'est pourquoi nous devons rattacher cette fonction mentale à l'imagination.

Une fois éveillée par le souffle de la mélodie, l'imagination psychologique va éveiller à son tour d'autres formes d'imagination. Ce peut être d'abord ce que nous appellerions l'imagination psychologique du second degré, celle qui ne sachant pas se résigner aux états d'âme à l'état diffluent, les rattache, bon gré, mal gré à une âme, mais à une âme quelconque, qui n'est jamais la leur, qui n'est ni l'âme de l'auditeur ni même l'âme d'une personne définie. Ce peut être, ensuite, l'imagination visuelle qui, combinée avec la précédente, s'appellerait fort bien, « l'imagination dramatique ».

Ce genre d'imagination se rencontre chez beaucoup d'auditeurs. Quant à l'imagination du premier degré, celle que

nous regrettons presque d'avoir si longuement décrite, — mais quand une matière est nouvelle, le moyen d'éviter les longueurs? — nous inclinons fortement à l'attribuer à tous. C'est elle qui fait les romanciers. c'est elle qui fait aussi les romanesques, ces auteurs de romans commencés en rêve, et qui ne s'achèveront pas. — Romanesque. qui de nous ne l'a pas été, et quel est celui de nous qui, sous l'influence de la musique, ne s'est senti l'être davantage?

III

Il nous reste à parler d'un groupe d'images suggérées par un assez grand nombre d'œuvres musicales. Parmi ceux qui sont appelés à nous lire, tout le monde ou presque tout le monde connaît les deux premières *Symphonies* de Beethoven. On les prétend écrites dans le goût et à la manière de Mozart. A notre avis, il ne s'y trouve pas que « du Mozart ». Mozart n'aurait pas écrit tout l'*andante* de la *Symphonie* en *ut majeur*. Aurait-il eu le genre d'élan nécessaire pour concevoir et composer l'admirable et curieux «final» de la *Symphonie* en *ré?* Il y a de la fougue dans ce final. Or, la fougue est plus que de la verve, et Mozart n'a eu de la fougue qu'une seule fois, à ma connaissance, dans son *Don Giovanni*. Nous insistons sur les différences pour mieux faire saillir les analogies, — analogies, d'ailleurs, toutes négatives, celles-là, du moins, sur laquelle il nous plaît d'insister, — ni l'une ni l'autre de ces deux symphonies ne suggérant d'images, ou visuelles, ou psychiques Tout caractère dramatique est ou paraît en être absent. Nous percevons des sons, nous appréhendons l'unité qui résulte de leur suite, nous n'imaginons rien. Voilà ce qui a l'air d'être. Faut-il s'en tenir là?

Un musicien, qui ne serait que musicien, ne chercherait guère plus avant. Un musicien psychologue se méfierait de l'apparence. Il se demanderait ce qu'il faut penser d'une œuvre qui laisse l'imagination en repos. Il craindrait qu'elle ne fût dénuée de caractère, et, pour tout dire, insignifiante.

On a écrit de Mozart qu'il était un penseur médiocre, peut-être l'écrirait-on aussi de Beethoven, s'il n'eût fait que les deux Symphonies en *ut* et en *ré* majeurs. La vérité est que les symphonies de Mozart, et les toutes premières de Beethoven peuvent se laisser entendre sans que l'on songe à autre chose... qu'à les entendre et à en jouir. Pendant qu'on les écoute, on n'imagine aucun drame. L'idée d'une âme humaine bouleversée par la passion ne vient guère à l'esprit; c'est là une chose jugée. Mais quand on a classé les images en deux espèces et que l'on a distingué l'imagination visuelle, d'une part, et de l'autre, l'imagination psychologique, a-t-on épuisé tous les genres d'imagination ?

Lorsque *Don Juan* fut joué vers 1866, à l'Académie impériale de musique, le baryton Faure était dans tout l'éclat de sa renommée. Il voulut se mesurer avec le personnage créé par Mozart. Dans l'« opera giocoso » qu'est le *Don Giovanni* original, on s'amuse, on fait la fête, on danse gravement, si l'on est une noble dame ; si l'on est une simple villageoise, on se trémousse. Mais cela ne dure guère, cela ne fait pas un ballet. Et l'on demandait un ballet. Que fit-on alors? On détacha de l'œuvre symphonique du maître, deux menuets réputés deux chefs-d'œuvre, celui de la *Symphonie* en *mi bémol*, celui de la *Symphonie* en *sol mineur*. Cela ne suffisait pas. Un vrai ballet comporte un final pendant lequel une crise d'ivresse dionysiaque..., bien réglée, achève de faire oublier aux danseurs les amertumes de la vie. On ne glisse plus, on saute et l'on tourne à en perdre haleine. C'est un vrai tumulte. Bref, on demandait un galop, et l'on fut heureux de se rabattre sur la « Marche Turque » qui n'est rien moins qu'une marche, un *rondo alla turca*; et l'on ne fit point si mal. Après tout, si Mozart avait été chargé d'écrire une musique pour le drame des *Ruines d'Athènes*, au moment de composer la « Marche des Derviches », ne se serait-il pas souvenu du brillant « final » de la *sonate en la majeur,* et que ce final n'est pas exempt de *turquerie ?*

On aurait pu aller plus loin, et, sans le moindre délit de profanation esthétique, « faire danser », oui, faire danser sur d'autres fragments de Mozart. Il n'y avait qu'à puiser dans le

répertoire de ses Symphonies, et à pleines mains encore. J'en atteste, citant au hasard, les finals de la *Symphonie-Jupiter*, ceux des *Symphonies* en *sol mineur* et en *mi bémol*, car on se préoccupait d'avoir un galop. Et si l'on avait voulu prolonger le ballet au delà des limites décentes, il n'y avait qu'à faire exécuter par l'orchestre de l'Opéra un premier *allegro* de la première symphonie venue. Toutes sont pleines de ces rythmes sur lesquels on évoluerait avec grâce.

Mozart aurait donc fait de la musique dansante? Et il en aurait fait sans le savoir? — Tel est notre avis, et ce fut l'avis de Richard Wagner, que celui qui fait de la musique, ne peut s'empêcher d'en faire de dansante. On l'a dit précédemment : la danse, proprement dite, est une espèce dont le *geste* est le genre. Le geste, d'autre part, est la traduction, motrice pour l'acteur, visuelle pour le spectateur, d'un état affectif. Les sentiments et les passions de l'âme s'expriment ou tendent à s'exprimer par des gestes. Or, si Richard Wagner dit vrai, toute musique intéresse virtuellement l'imagination tout entière, elle tend à exciter tous les types d'images, le type visuel, le type psychologique, le type moteur. Il est donc une imagination motrice distincte des deux autres, et c'est, pour l'instant, tout ce qu'il nous plaît de retenir.

En voulez-vous la preuve? Ouvrez le cahier des *Sonates* de Mozart, celles qu'il a écrites pour piano. Regardez-y, ce qui s'appelle « regarder ». Ne verrez-vous pas des « formes graphiques » se succéder, puis disparaître, puis reparaître, puis se donner la chasse les unes aux autres, s'intersecter, puis enfin se ramener, rentrer en scène, j'allais dire « rentrer en danse »? Fermez les yeux maintenant. Écoutez. Ce que vous entendez correspond, assez exactement, à ce que vous venez de voir. On pourrait définir la musique « du mouvement revêtu de son ». C'est qu'en effet, chaque phrase musicale peut se comparer à un mouvement. Si le terme « mouvement » n'est pas de votre goût, dites « forme sonore » expression aux allures paradoxales et dont il nous est arrivé jadis de justifier l'emploi [1].... Puis rendez-vous compte de ce que vous

1. Voir notre *Psychologie dans l'Opéra français* à la sixième leçon.

venez de faire, de ce qui se passait en vous pendant que vous le faisiez, du travail intérieur qui s'y effectuait. Et vous vous apercevrez que c'est un travail d'imagination dont la matière est du type mouvement. Nous voici, dès lors, au terme de notre analyse, et la réalité des images motrices est maintenant établie.

En raison des faits sur lesquels cette réalité se fonde, il y a lieu de se demander si les images motrices ne s'éveillent pas ou ne tendent point à s'éveiller dans tous les cas de perception musicale. Il est trop clair que l'exécution favorise son éveil, n'ayant jamais lieu sans un travail des doigts.

De dire qu'elle s'éveille toujours à quelque degré, nous serions assurément moins embarrassés que d'en fournir des preuves. Et si nous osions invoquer l'autorité de Richard Wagner, on ne manquerait pas de nous rappeler à une juste défiance. Les penseurs systématiques, et Richard Wagner en était, tiennent plus au succès de leur thèse qu'à la vérité objective de leurs opinions. Mais le succès d'une thèse ne dépend-il pas en partie, et en très grande partie, de sa vérité ? Quant à la naissance d'une thèse dans un esprit de penseur, est-elle toujours l'effet du hasard ou du parti pris ? N'est-elle pas, tout d'abord, l'effet d'une vérité aperçue à l'état de lueur, d'une lueur qui, si elle était toujours intermittente ou vacillante, échapperait bientôt au regard et ne le retiendrait pas ? L'esprit humain est fait pour imaginer le possible. Il est fait pour cela et pour beaucoup d'autres choses encore. Et c'est pourquoi le possible qu'il rencontre en poursuivant le vrai a bien des chances de n'être pas chimérique. Ce possible-là touche au probable. Son vrai nom est la vraisemblance.

Or, quand il s'agit de faits psychologiques dont l'intensité est normalement assez faible pour qu'ils descendent en deçà de la ligne d'aperception, le plus sage est de s'en tenir provisoirement au vraisemblable. Mais il y a d'autres bonnes raisons pour que l'image motrice reste inséparable de toute perception musicale.

D'abord s'il arrive à la musique de nous « mettre en train », ou ce verbe n'a point de sens, ou il signifie qu'elle nous rend

plus dispos et plus alertes. Et ces adjectifs, à leur tour, ne signifient rien, s'ils ne sont les symptômes d'une action efficace, ou sur nos facultés motrices ou sur les tendances qui leur correspondent. Or tout éveil de tendances n'est-il pas un éveil d'images?

En second lieu, dans les cas où l'image psychologique prédomine, n'est-il point à supposer qu'elle recouvre l'autre, pour ainsi dire, et qu'elle la rend imperceptible en se superposant à elle? Ainsi l'imagination motrice travaillerait toujours même à l'ombre de l'imagination psychologique, ou encore de l'imagination visuelle.

Nous nous souvenons avoir rencontré dans *Matière et Mémoire*, ce livre d'Henri Bergson, si riche d'observations et d'idées, le terme de « plans de conscience », métaphore consciemment audacieuse et qui pourrait bien être l'expression indirecte d'une vérité directement inexprimable. Et elle porterait loin. Car elle nous rendrait aptes à nous « figurer » ce qui, de soi, paraît bien irreprésentable, jusqu'à en être inconcevable, à savoir l'inconscient. Cet inconscient ne serait tel que par l'effet d'une sorte d'oppression. Il serait quelque chose comme du conscient refoulé. Et l'image des « plans de conscience », appliquée aux différentes espèces d'un même genre psychique, permettrait d'expliquer pourquoi les images qui s'ébranlent sourdement dans les couches inférieures et mal éclairées de la conscience — en particulier les produits de l'imagination diffluente — restent si souvent inaperçues.

CHAPITRE X

LE PLAISIR MUSICAL : CARACTÈRES DU GENRE

A l'Oreille, à l'Intelligence musicale, aux faits de mémoire et d'imagination liés à leur exercice, se rattache tout un groupe d'affections ou d'émotions. Ce n'est même point assez dire. On réduit généralement les facultés musicales de l'homme à ces fonctions toutes de sensibilité, où l'esprit n'aurait point de part. On n'est donc pas très loin de les considérer comme l'expression de notre animalité. Le psychologue qui n'observerait qu'avec un peu plus de sens commun que le commun des hommes, réduirait la Psychologie musicale à n'être qu'un chapitre de la psychologie des sentiments.

Elle est beaucoup plus, et la preuve en est faite. Elle est beaucoup plus, car elle intéresse la vie de l'esprit. C'est faire preuve d'intelligence que d'aimer la musique. Même médiocre, toute musique qui plaît, par cela seul qu'elle plaît, exerce notre goût et fait travailler notre intelligence. Nous l'avons dit. Nous n'avons rien épargné pour en convaincre les autres après nous en être convaincus. On nous jugera sur nos preuves.

Maintenant que nous avons achevé de les produire, et que l'analyse des fonctions musicales, sensitives et intellectuelles, a été conduite à son terme, il nous reste à continuer par où d'autres auraient commencé. Il nous reste à en faire la synthèse. Ou plutôt, car c'est assez mal dire, il nous reste à

étudier les faits de conscience auxquels ils aboutissent et qui véritablement les résument. Quels sont-ils?

Interrogez qui vous plaira sur ce qu'il pense de la musique. Priez-le d'essayer de vous la définir. Il ne vous dira point comme nous : « La musique est une chose qui s'entend et s'écoute, qui se perçoit, se comprend et se retient, qui donne le branle à la fantaisie, et, tout en dernière analyse, plaît ou émeut. » Il vous dira : « La musique porte à l'âme au moyen des sons. » Entre l'impression du sens et le plaisir, le lien est immédiat ou censé tel. Bref l'homme du sens commun aperçoit les deux bouts de la chaîne. Il ne voit point la chaîne, et, ne la voyant point, il la supprime. Nous avons essayé de la rétablir. Maintenant que nous voici au bout et que nous y apercevons le plaisir, le moment est venu de l'analyser, non point dans ses antécédents ou dans ses causes — c'est chose faite — mais en lui-même, dans sa nature et son essence. Mais comment parler d'un plaisir? Comment en marquer la différence spécifique, à moins d'insister sur la spécificité de ses causes internes et externes, et de sa double source subjective et objective? Allons-nous passer de la Psychologie du musicien à celle de la musique? Et si nous ne quittons pas notre sujet qui est, pourrait-on dire, l'étude et l'analyse des fonctions musicales communes, que nous reste-t-il à savoir sur le genre de plaisir que l'homme espère de la musique? A qui sait les conditions sans lesquelles un plaisir ne peut naître, que reste-t-il à chercher?

Rien et tout. Rien, si l'on veut se contraindre à ces formules denses et fermes où l'on s'expose à retrancher en abrégeant; tout, si l'on est assez avisé pour ne dédaigner point les longueurs d'une description où il n'y a guère que le détail qui compte. J'entendais dire un jour à un psychologue que la psychologie est infinie, et je souriais incrédule. Il est pourtant vrai qu'elle est infinie. Car si, comme le voulait Aristote, on nomme « infini » ce qui n'est jamais terminé, la psychologie de l'homme ne le sera jamais. Et c'est pourquoi il peut bien être une science et même des « sciences psychologiques », sans que « la Psychologie » soit une science. Auguste Comte

était assez de cet avis, et s'il voyait gros, il savait aussi voir juste.

Nous allons donc « pilloter » selon le mot de Montaigne, cueillir des faits de-ci de-là, en tâchant que ce soit avec méthode, en nous appliquant à éliminer tout ce qui est d'apparence fortuite, individuelle, et en nous tenant en garde contre les faits imaginaires. Il n'y en a point, mais les psychologues en trouvent. Nous avons donc ici de gros risques à courir. Comment les éviter? Si les fonctions de l'Oreille et de l'Intelligence musicales ne sont que des moyens en vue d'une fin qui est le plaisir, il nous est à peu près impossible d'éluder l'analyse psychologique du plaisir musical. Tout le monde ou presque tout le monde, infirmes à part, est sensible à ce plaisir. C'est là un phénomène de conscience observable à toutes les consciences. Quand il se montre, c'est toujours au premier plan. Il serait, dès lors, à tout le moins, assez étrange qu'on eût pris tant de soin à faire sortir l'Intelligence musicale de l'ombre où elle travaille, pour en venir à fermer les yeux devant une réalité aussi universellement vivante que le plaisir musical.

I

Qu'est-il donc ce plaisir musical? — Mais sait-on bien ce que c'est qu'un plaisir, tout court? Les physiologistes et les psychologues physiologistes ont fait avancer l'étude des sentiments. Les psychologues qui ne sont que psychologues se sont laissés absorber par les phénomènes et les fonctions de l'intelligence. Ils ont abandonné le sentiment au poète et au romancier. Bref ils se sont étourdiment désintéressés d'une partie de leur tâche. Et c'est pourquoi la psychologie spéciale n'y peut aller de l'avant sans avoir éprouvé ses bases et sans s'être demandé, au préalable, où en est, sur ce point, la psychologie générale.

Un plaisir, c'est chose depuis longtemps acquise, se distingue : 1° par sa cause ; 2° par son degré d'intensité ; 3° par un

quid proprium provisoirement, peut-être même définitivement indéfinissable, et qu'avec la plupart des psychologues, nous appellerons la *qualité*. Lorsque Didon, au quatrième livre de l'*Enéide*, dit en parlant à sa sœur Anna :

Agnosco veteris vestigia flammæ,

Elle ne parle ni de l'ardeur de sa flamme, ni de sa vivacité, ni de l'étendue de ses ravages. Elle affirme la « reconnaître », et c'est tout.

Quand nous sentons « l'odeur de violette » et que nous la nommons ainsi, en disons-nous tout ce qu'on peut en dire? Vraisemblablement. Mais notre « science », en ce cas très réduite, est loin d'épuiser notre conscience. Qu'y a-t-il encore dans notre conscience de cette odeur ? Un plaisir, un état que je regrette, lorsque je suis resté longtemps sans l'éprouver. Dirons-nous que l'odeur de violette... *est* agréable ou qu'elle *m'est* agréable ? Je ne puis supprimer le pronom, puisqu'il est des gens qui la détestent ; et si je le garde, ce que je constate n'est plus intéressant du tout. Ni intéressant, ni instructif. Car j'aime aussi l'odeur de la rose. Mais que j'aime ou que je n'aime pas, il n'importe guère. Ce qui importe davantage, c'est qu'il ne m'arrive jamais de prendre l'une des deux odeurs pour l'autre. Jamais je ne m'y trompe, ni moi, ni personne. Je les *reconnais* toutes deux. En quoi, dès lors, leur différence consiste-t-elle ? Un chimiste, en nous lisant, sourirait. Avons-nous donc oublié l'usage, presque l'abus, de l'expression *sui generis*, servant dans tous les traités de chimie, à caractériser les odeurs des gaz, ou plutôt à souligner l'insurmontable difficulté de les caractériser autrement? Vous voulez savoir l'odeur du chlore ? Voici du chlore : sentez. Vous n'oublierez jamais cette odeur et que ce qui a cette odeur s'appelle chlore. Cela suffit, et c'est tout ce que l'on peut en dire.

Étendons à tous les plaisirs ce qui vient d'être constaté. Chacun d'eux se distingue des autres. Il n'est pas seulement plus intense ou plus durable. Il est qualitativement différent. Je ne me vanterai pas de savoir quelle est cette qualité. On ne sait jamais, ce qui s'appelle « savoir » que dans la mesure où

l'on peut « faire savoir» aux autres. Lorsque Didon reconnaît la trace des feux dont elle brûla jadis, elle ne les qualifie pas. Reconnaître est une chose. Connaître en est une autre. On ne peut qualifier un plaisir. On peut en reconnaître la qualité. « Je ne sais pas qui vous êtes, mais je me souviens vous avoir rencontré quelque part; je sais même où et quand. » Et c'est ainsi que l'homme reconnaît ses plaisirs quand il les sent renaître. Qu'ils durent plus ou moins que la première fois, qu'ils aient plus de force, ou qu'il effleurent là où jadis ils avaient pénétré, cela n'importe guère. Le plaisir est quand même reconnu.

On ne juge pas un plaisir par cela seul qu'on le jauge. Il y a là deux actes distincts et séparés. L'intensité d'un plaisir est plus immédiatement sensible que sa qualité. Pour reconnaître celle-ci, il faut se ressaisir, et l'on n'est plus à soi quand l'excès du plaisir nous opprime. Mais un plaisir a-t-il de l'intensité? Ne s'exprime-t-on point mal en s'exprimant ainsi ?

Il est assez évident que toute intensité subsiste, ou augmente, ou décroît. Elle admet du plus et du moins. Elle relève de la quantité. La quantité à son tour, appelle la grandeur, et celle-ci la spatialité, laquelle s'exclut de la conscience.

Que faut-il donc entendre par l'intensité d'un plaisir? L'a-t-il réellement, cette intensité? N'est-ce point nous qui la lui prêtons?

Pour le savoir, observons ce qui a lieu sous l'influence d'un plaisir vif. Constatons, tout d'abord, que nous avons, à certains égards, conscience de ce qui se passe à l'intérieur de notre corps. J'ignore comment est fait l'estomac. Je ne sais même pas ce que c'est que digérer. Je n'en sais pas moins où j'ai mal quand j'ai mangé trop ou trop vite. L'anatomie de l'organe me reste inconnue. Je n'en connais même que l'endroit. Encore est-il que, de cet endroit, je ne connais que la surface. Mais je ne suis plus tout à fait ignorant de la fonction. Et de même, je puis ignorer que j'ai un cerveau. Cela ne m'empêche aucunement de savoir que c'est par la tête que je pense. La preuve, c'est que j'ai mal à la tête quand j'ai pensé trop ou trop longtemps. Donc il est juste — on l'a déjà fait et l'on a

bien fait — d'attribuer à la conscience une faculté d'aperception du corps.

Le plaisir a pour effet de rendre cette aperception plus nette, ou plutôt d'élever jusqu'à l'aperception ce qui n'était, à l'état ordinaire, que perception plus ou moins consciente. Quand le plaisir augmente, cette aperception s'exalte. Faut-il dire que le plaisir s'accompagne d'une exaltation de la conscience du corps ? Faut-il aller jusqu'à dire qu'il « est » cette exaltation même ?

On peut hésiter. Car cette « conscience du corps » dont il est ici question, est généralement inaperçue comme telle. On ne la distingue pas de la conscience tout court. Spinoza, lui-même, quand il attribue à l'âme, le privilège de passer, sous l'influence du plaisir, d'une perfection moindre à une perfection plus grande, s'exprime comme s'il ne distinguait pas entre la conscience et ce qu'on devait appeler un jour la *cénesthésie*. Les psychologues contemporains ont appelé *cénesthésie* cette sensation vague et générale qui accompagne la conscience de nos états psychiques. C'est une sensation, car elle est localisée. Elle est localisée vaguement, puisqu'elle n'a pas de points d'intensité croissante. Elle l'est « généralement », puisqu'elle n'a d'autres limites que celles de notre corps. On peut donc dire que la question *ubi* se pose à son sujet. Aussi l'a-t-on nommée une sensation (*esthésie*). Cette sensation est dite « commune ». Qu'est-ce à dire ? Qu'elle est une résultante, comme le bruit de la mer en est une. Est-il contradictoire de refuser à la vie de l'âme les lois de ce que l'on pourrait appeler la vie des nombres ? Est-il contradictoire de dire qu'un bruit est fait d'une somme de silences ? Oui si le silence est un néant de bruit. Non, si le silence n'est que la limite vers laquelle tendrait, sans l'atteindre, un bruit dont l'intensité irait décroissant. Et c'est ainsi que d'une pluralité d'inconscients résulterait une conscience.

Ainsi entendue la *cénesthésie* doit pouvoir être envisagée comme une synthèse de toutes nos petites perceptions organiques. Elle est, pourrait-on dire, leur foyer de concentration. L'expérience établit, d'autre part, que cette sensation générale et vague qui est la cénesthésie, varie en qualité, selon que

nous sommes debout ou couchés, ou bien assis, que nos bras sont levés ou pendants, que nos pieds reposent ou ne reposent point à terre. Aussi peut-on dire que, dans l'état normal, nous avons un ton de cénesthésie variable avec chacune des positions habituelles à notre corps, mais invariable pour chacune d'elles prise séparément. Et c'est pourquoi nous pouvons nous passer de regarder pour savoir quelle est la position de notre corps. La question banale : « Comment vous portez-vous ? » est d'une rare exactitude. Et quand on répond : « très bien », c'est que le ton de cénesthésie dont la conscience est permanente est reconnu normal, c'est qu'on se sent comme à l'ordinaire. Les signes avant-coureurs de la maladie sont généralement la conscience d'un trouble cénesthésique. On ne souffre pas, mais on ne se sent point « comme à son habitude ». La formule courante est ici la meilleure et la plus exacte.

Si nous disons que les états de la conscience cénesthésique (permettons-nous ce presque pléonasme) correspondent à des états d'origine physique, nous dirons ce que tout le monde sait. Si nous disions que toute conscience d'un état agréable correspond à un état corporel, on nous prierait de nous expliquer. On jugerait notre thèse inquiétante. On nous demanderait ce que nous avons fait de la vieille distinction classique des « sensations ou sentiments corporels » et des « sentiments spirituels ou sentiments tout court ». Quand on ne se sent pas bien, on se tâte pour savoir où on a mal. Quand l'on se sent heureux, c'est différent. — Est-ce si différent ? — On ne fait point de gestes ! — Quelquefois pourtant on en fait. Richard Wagner ne pouvait se sentir heureux sans faire de vraies cabrioles. A cet égard le grand homme était resté enfant. Et puis quand on est heureux ne se sent-on pas mieux portant qu'à l'ordinaire ? Et cette « perfection plus grande » à laquelle Spinoza veut que la joie nous élève, ne serait-elle point l'effet d'un bien-être physique sans lequel il n'y aurait jamais de vrai bien-être moral ? N'oublions pas qu'Aristote, en cela devançant Épicure, ne séparait guère le bonheur de la bonne santé.

N'insistons point davantage. Ce n'est pas notre faute si

l'école de philosophie française qui a prétendu mettre la psychologie à la base de la philosophie, d'une part, et, de l'autre, enseigner la philosophie par les grands maîtres, n'a point voulu prendre au sérieux cette pensée de Leibnitz que tout ce qui se fait dans l'âme ou dans le corps, est représenté dans le corps ou dans l'âme. Aussi bien, si, dans un transport de joie, par exemple, j'élimine par la pensée ce qui le provoque et qui est une idée (l'idée d'un objet, d'une personne ou d'un événement) il ne reste rien de plus que « le transport ». A ce propos, voudra-t-on remarquer l'origine physique du terme? Voudra-t-on observer que j'ai besoin d'images physiques pour exprimer ce soi-disant « émoi de l'âme »? que je ne puis m'en passer pour me le représenter à moi-même? Qu'à défaut de ces images corporelles je pourrais, à la rigueur, savoir ce que c'est qu'une émotion... — Est-ce bien certain? En ce moment je ferme les yeux. Je remonte dans mes souvenirs jusqu'à la rencontre d'une grande joie. C'est un état de conscience que je renouvelle. Or, quel en est le contenu? La matière de cet état psychique n'est-elle pas faite de sensations sourdes, d'impulsions presque imperceptibles, mais qu'il aurait suffi d'intensifier pour les faire aboutir à un mouvement, à un déplacement, à un transport, au sens littéral du mot? D'une manière générale, toutes les fois qu'une émotion est en jeu, et qu'il s'agit, je ne dis point d'en évaluer mais d'en apprécier l'intensité, nous ne trouvons rien de mieux à faire que de recourir à des images d'états ou de mouvements corporels. L'émotion nous a-t-elle agités, nous a-t-elle fait trembler, s'est-elle traduite en gestes ou en cris? Ces gestes et ces cris nous servent de témoins. — Vis-à-vis des autres! — Non. Vis-à-vis de nous-mêmes. Pour être mieux assurés de notre émoi, nous nous appuyons sur des témoignages extérieurs. Nous sommes reconnaissants à la glace dans laquelle nous nous sommes vus pâlir, de nous renvoyer notre propre image et de nous rendre partiellement méconnaissables à nos propres yeux.

On se demandait tout à l'heure comment pouvait se constater l'intensité moindre ou plus grande d'un état affectif, et de quel droit nous pouvions dire qu'une émotion est ou a été plus

ou moins profonde. La difficulté pouvait sembler insurmontable tant qu'on laissait subsister la théorie classique des «sentiments purs états de l'âme ». La difficulté s'atténue, elle est même, croyons-nous, en voie de disparaître si l'on revient à la théorie de Descartes qui, dans l'homme, distinguait trois choses, ou plutôt trois ordres : l'âme, le corps, « l'union de l'âme et du corps » et rapportait à cette dernière les « passions de l'âme ». En s'appuyant sur Descartes, il serait permis, dès lors, de conférer à notre âme et comme « par accident » une sorte d'étendue métaphorique. La profondeur d'âme jusqu'où il peut arriver que nous nous sentions atteints ne serait qu'une image. A cette image, toutefois, correspondrait une réalité. Cette réalité ne serait autre que celle d'un lieu organique, d'une étendue corporelle. Or si nos éléments organiques sont distribués par couches, et la représentation que l'on parvient à s'en procurer ainsi, toute grossière qu'elle soit, n'est guère inexacte, on y distinguerait des couches superficielles, moyennes, profondes, à peu près comme font les médecins pour déterminer la gravité d'un désordre pathologique. Et l'on se dirait profondément ému chaque fois que l'ébranlement consécutif à l'émotion atteindrait ou semblerait atteindre notre organisme jusqu'en ses couches profondes.

Après avoir fait observer que, sans la vie organique, c'est la sensibilité tout entière, et pas seulement la sensibilité corporelle, qui ne trouverait où se prendre, le moment est venu de nous rappeler le nom de « mouvements de l'âme » donné aux émotions et aux passions, à peu près aussi vieux que les premiers essais de psychologie tentés par les Grecs. Pour expliquer ce nom, rappellerons-nous la longue méconnaissance de ce qui revient au corps, l'ignorance des troubles cénesthésiques considérés comme tels, la difficulté de se représenter le lieu de ces troubles dont le retentissement est aussi vague qu'il est fort? Il n'y a là rien dont on puisse s'offrir une représentation véritable, rien que l'on puisse localiser en le circonscrivant à la manière d'une piqûre ou d'un trouble sensationnel. Et c'est pourquoi l'on affirme qu'il se produit dans l'âme. Et comme, sous l'influence d'une émotion forte, les idées sont dérangées de leur cours, et

que la vie intérieure de l'esprit, en s'obscurcissant, se précipite, c'est à l'âme seule que l'on attribue le trouble ressenti.

On sait maintenant ce que l'on voulait savoir. Tout plaisir a droit à l'intensité, car tout plaisir participe de la quantité. Il participe même en un certain sens, de l'étendue. Et cette participation s'explique par le rôle de l'organisme dans la vie affective. Ce rôle, à notre avis indéniable, ne pouvait être mis en plein jour tant qu'on ne voulait pas sortir de la conscience et se placer au point de vue de la psychologie objective. Quittons maintenant ce point de vue et rentrons en nous-mêmes.

Que s'y passe-t-il? Il ne s'y passe rien. Il ne s'y trouve rien. On se dit affecté plus ou moins agréablement, plus ou moins diversement. Peut-on ajouter, comme on le fait tous les jours, « plus ou moins intensément » ? Dans une conscience exclusive de spatialité, il n'est place, nous dit-on, que pour de la qualité. On nous l'affirme, je le sais. Et j'en demande la preuve. Car si je conviens que l'intensité participe de la quantité, je soutiendrai volontiers que je ne conçois pas l'intensité hors de la conscience. En dehors de la sensibilité qui les éprouve, j'ignore ce que c'est que le froid ou le chaud. Je sais aussi que la mesure des intensités s'obtient par celle des grandeurs. Mais si j'entendais parler d'une « grandeur intense », pour le coup, je cesserais de comprendre.

Je comprendrais de nouveau, ce me semble, si je remettais l'intensité à sa vraie place, c'est-à-dire dans la conscience, en évitant désormais de la chercher au dehors. Et si la conscience se trouvait, de ce fait, participer à la quantité, je n'y verrais nul obstacle, pour ma part. Il ne faut jamais oublier le rôle biologique et défensif du plaisir et de la douleur. On peut même aller jusqu'à dire que si le plaisir et la douleur n'admettaient des alternances de *crescendo* et de *diminuendo* ils cesseraient d'être le plaisir et la douleur.

Quant à l'entrée éventuelle de la grandeur dans la conscience à la suite de la quantité, peut-être en a-t-il été assez dit pour rassurer — éventuellement — les spiritualistes. D'abord la quantité peut envahir la conscience sans traîner la

grandeur après elle. Ensuite, de ce que l'intensité, d'une part, et, de l'autre, la grandeur, l'une, exclusivement psychique, et l'autre, exclusivement physique, admettent du plus et du moins, je n'y vois point le moindre scandale, si « l'union de l'âme et du corps », loin d'être un miracle, est un fait d'expérience. Et si elle est un fait, ou c'est un fait imaginaire, ou ce fait implique, entre la grandeur et l'intensité, une participation véritable. Cette participation, nous voudrions espérer l'avoir mise en lumière par la preuve de l'insuffisance de toute théorie des phénomènes affectifs qui s'efforcerait d'ignorer l'en deçà du seuil de la conscience et voudrait faire passer à l'état de dogme l'incompatibilité radicale de la conscience, d'une part, et de la quantité, de l'autre.

Ne quittons pas encore la Psychologie générale. Nous avons, en commençant, distingué, dans le plaisir, ce qui est quantité ou intensité, et ce qui est qualité. Nous avons dit de la qualité qu'elle se constatait sans se laisser définir. Peut-être pourrions-nous, maintenant, en dire quelque chose de plus. Nous allons, il est vrai, risquer une hypothèse, non point, certes, tant s'en faut, invérifiable, mais il faut bien convenir qu'elle n'est qu'une hypothèse, puisqu'elle vient s'offrir à nous, n'ayant d'autres garanties que sa vraisemblance.

Si la distinction classique des « sensations » et des « sentiments » s'est maintenue en dépit de toutes les controverses, si elle résulte d'une indéniable opposition entre deux groupes d'états affectifs déterminés, les uns, par une impression ou un contact, les autres, par un état de conscience antérieur, les uns, localisables en un point précis du corps, les autres, non point localisables, à vrai dire, mais intéressant un territoire organique comparable à une région, et d'ailleurs généralement inaperçus ou interprétés comme tels ; cela ne veut point dire que le sentiment soit affranchi de tout lien avec l'organisme, puisque cela veut dire assez exactement le contraire. Nous avons, tout à l'heure attribué l'intensité des états affectifs au rôle de l'organisme, à l'étendue de la zone d'excitation (inconsciente comme telle, ou peu s'en faut), à la profondeur, à la violence de la secousse. Figurons-nous, maintenant, une

secousse d'intensité moyenne, ou plutôt, imaginons plusieurs ébranlements successifs, égaux en intensité. Cette identité, toute quantitative, empêchera-t-elle, qu'à un autre point de vue, on ne les distingue? Aurons-nous, par cette raison seule, deux états affectifs subjectivement indiscernables? L'expérience ou même le sens commun nous répondent que non. Nous savons tous fort bien que deux plaisirs doivent être différenciés quand bien même ils seraient de même force. — C'est qu'ils dérivent de deux causes différentes! — Même sans cela, nous les distinguerions encore.

Il s'agit là d'une différence qualitative consciente, aperçue comme telle. La conscience n'en sait guère davantage, c'est chose entendue. Or si, par hasard, il advenait que deux sentiments de même intensité fussent le résultat d'ébranlements organiques intéressant deux zones différentes du corps, la perception d'une différence de nature entre les deux ébranlements en serait l'effet à peu près inévitable. Et si, à cette différence, correspondait, dans la conscience du sujet affecté, le sentiment d'une diversité dans le ton affectif, le psychologue, bien loin d'en être surpris, devrait plutôt s'étonner qu'il n'en fût pas ainsi toujours. La différences des territoires d'ébranlement serait représentée, dans le sujet, par la conscience d'une diversité qualitative, tout de même que l'étendue et la profondeur des couches organiques atteintes, se trouve l'être, dans la conscience, par le sentiment d'une moindre ou d'une plus grande intensité. De plus, si notre supposition est vraie, ne permettrait-elle pas de comprendre ce qui rend psychologiquement indéfinissable la qualité ou la nature propre d'un plaisir? S'il n'est pas chose exclusivement de l'âme, dans la mesure où il participe du corps, l'âme ne peut ni s'y reconnaître, ni s'y retrouver. Si parmi les sons que rend notre conscience, il en est qu'elle produit, d'autres qu'elle ne fait que rendre à la manière d'un écho, il est assez vraisemblable qu'elle se sente vibrer sans savoir toujours d'où vient qu'elle vibre. Et c'est ainsi qu'au début d'une maladie grave et longue nous nous sentons tristes et ne savons jamais pourquoi nous le sommes.

Ce n'est pas tout encore. Si les faits de notre vie affective

ont notre corps pour siège et notre conscience pour écho, la difficulté qui s'oppose à la définition du plaisir a bien des chances d'être exactement le contraire de ce que les vieux psychologues ont accoutumé d'enseigner. Elle ne vient pas de la « simplicité » du plaisir et de la douleur, car ces faits de conscience ne sont rien moins que simples. Ils sont les plus complexes de tous, et le détail n'est pas loin d'en être infini, disons « indéfini » pour ne point soulever de trop graves problèmes. Or l'indéfini n'est-il pas indéfinissable et cela, presque, par définition?

Notre excursion dans la psychologie générale des sentiments touche à son terme. En dépit des apparences, elle n'aura été ni trop longue ni trop éloignée du centre de nos recherches. — Le plaisir musical, dira-t-on, est une espèce du genre plaisir. Or pour savoir ce qu'il est essentiellement, qui nous empêchait d'en commencer l'analyse et de faire le dénombrement de ses différences spécifiques? — Rien ne nous en empêchait. Cependant il ne faut pas oublier que la psychologie du sentiment a été négligée par les psychologues de l'école classique. On ne peut même pas dire qu'elle ait des traditions. Elle n'a que des lieux communs. Les généralités que l'on se transmet de manuel en manuel, ne doivent leur crédit qu'à cette crédulité contre laquelle les esprits critiques ont beau se mettre en garde, ils ne s'en libèrent jamais complètement. Entre une vérité reconnue et une erreur dont la science ou l'opinion se désintéresse, la différence est imperceptible, surtout quand on n'y va point regarder. C'est ce qui est arrivé à la théorie classique des « faits de sensibilité ».

De plus, admettons que l'analyse psychologique du plaisir musical donne lieu à des résultats exceptionnels. Supposez que pour vous en rendre compte, il vous faille, résolument et délibérément, regarder du côté du corps. Direz-vous que là est précisément sa différence spécifique? Avant d'être en droit de le dire, il sera bon de le vérifier, de s'assurer que ce caractère est bien celui de l'espèce, qu'il ne la déborde pas, qu'il ne s'étend pas jusqu'au genre enveloppant. Il peut arriver que les caractères du genre, présents à toutes les espèces, n'y aient point, chez toutes, le même degré d'accentuation.

On dit quelquefois que la nature est plus riche que la pensée. Elle est, en tout cas, plus flexible. Or, vérification faite, nous nous sommes aperçus en étudiant le plaisir musical, que ce plaisir est classé parmi les « sentiments » intéressant profondément l'organisme. Et nous nous sommes, bientôt après, aperçus d'autre chose. C'est qu'en dépit des apparences, il ne faisait, en cela, nulle exception à la règle commune. Et c'est ainsi que nous avons rayonné de la « sensibilité musicale » à la sensibilité tout entière. Dans notre exposition, nous avons cru devoir adopter l'ordre inverse. Nous sommes partis de notre point d'arrivée pour redescendre à notre point de départ.

II

Qu'est-ce donc que le plaisir musical? Est-ce un plaisir de l'ordre des sentiments? Est-ce un plaisir purement sensationnel? Ni l'un ni l'autre. Il part de la sensation et aboutit au sentiment. — Ne lui arrive-t-il pas d'être purement sensationnel? Quand l'oreille est agréablement caressée, le sourire se dessine et le visage s'épanouit : il s'est greffé de la joie sur le plaisir physique. Quand j'entends sonner le glas, par la même cloche qui sert à sonner l'*Angelus*, la sensation proprement dite m'est indifférente, à moins que le timbre ne soit fêlé, auquel cas, c'est du déplaisir que j'éprouve. Mais d'où vient que la tristesse me gagne et que le désagrément physique, causé par le timbre de la cloche, ait presque cessé? Souvenons-nous des *Huguenots*. RAOUL : « Entends-tu ces sons funèbres? » VALENTINE : « Ils me glacent de terreur. » Et le spectateur partage leur effroi. Il sait le langage des cloches et qu'elles annoncent la mort. Il sait que la Saint-Barthélemy s'apprête et que les meurtres commencent. Dans *Patrie*, lorsque le beffroi de l'Hôtel de Ville sonne le glas, nous tremblons pour Jonas qui va payer de sa vie le refus de trahir sa propre cause. Mais est-ce tout? L'émotion tragique domine et c'est elle que nous apercevons au premier plan de

la conscience. A l'arrière-plan c'est la sensation. Entre l'arrière-fonds et le premier plan, la conscience reste-t-elle vide? Il n'y paraît guère. Car, sans y regarder de trop près, n'apercevons-nous pas, adjacente à l'émotion tragique, une impression, non point d'effroi, peut-être, mais d'inquiétude comme si l'horizon tout à coup devenait sombre? Ceux qui ont lu les drames de M. Maurice Maeterlinck et qui sentent ces drames, au lieu de sourire à ces questions que les personnages se renvoient les uns aux autres, en éprouvent de l'angoisse, l'angoisse de ce qui va venir, angoissant, on le dirait presque, par cela seul qu'il va venir. Ce n'est pas autrement que le glas nous impressionne. Et cette impression est indépendante de ce que l'on sait ou de ce que l'on ne sait pas du langage des cloches. Un enfant de ma connaissance jouait avec une boîte d'écheveaux de soie. Nous l'observions en silence. Lui aussi, observait silencieux le contenu de la boîte. De temps en temps il prenait un écheveau et le jetait loin de lui. Quand il fut fatigué de ce jeu, il rendit la boîte. Tous les écheveaux noirs avaient disparu. Le noir était désagréable à l'enfant. Il n'aimait pas cette couleur. Et tous les enfants sont plus au moins de même. Ils pleurent quand ils voient leur mère en deuil. Et ils n'ont jamais entendu parler de la mort. De même ils n'est nul besoin d'avoir entendu parler de la mort pour être attristé ou plutôt « assombri » par le glas. Quand il nous est arrivé d'assister à des obsèques militaires, nous avons très nettement distingué l'impression produite par les tambours voilés de crêpe. Chaque fois que résonnait le tambour, sur la teinte générale de tristesse causée par la cérémonie, une nuance toute particulière se détachait. Et le sentiment qui s'ébauchaît confinait à la terreur, ou plutôt à une attente mêlée de terreur. Autres exemples, toujours empruntés à nos souvenirs personnels. Le quatrième acte de la *Favorite* débute par un appel de trombone. Je me souviens de l'impression de saisissement que j'en ressentis, de saisissement et d'inquiétude tragique. Le rideau n'était pas encore levé. J'avais dix ans environ, et je ne savais rien du drame. Plus récemment, j'écoutais au Grand Théâtre de Lyon, la marche funèbre d'*Hamlet*. Hautbois et basson nasillaient. L'effet était désa-

gréable ; par moments il nous semblait comique. Or le « comique » n'a jamais passé pour être une sensation.

Dans les arts littéraires et plastiques, les sensations s'accompagnent de jugements de reconnaissance. Ou bien l'on reconnaît les mots de l'orateur et à travers les mots, on comprend les idées, ou bien, s'il s'agit d'une œuvre de la peinture ou de la statuaire, on se représente plus ou moins distinctement, non point le modèle qui a posé devant l'artiste, mais le « modèle humain » en général. Des actes de comparaison s'intercalent entre les sensations visuelles et le sentiment esthétique. Dans un art tel que la musique, les sensations et les sentiments se succèdent sans aucun intermédiaire. Et la succession y est si rapide qu'on ne la perçoit jamais comme telle. La sensation et le sentiment se superposent simultanément dans la conscience à la manière des notes d'un accord[1]. Et c'est pourquoi le plaisir musical jouit, auprès d'un assez grand nombre, d'une assez piètre renommée. On n'y perçoit que des sensations. On y cherche, sans la trouver, la part de l'intelligence. On tranche brutalement la question de la hiérarchie des beaux-arts et l'on fait à la musique le sort que chacun devine.

Et ce sont les béotiens qui tranchent ainsi du supérieur et de l'inférieur. Ils ne s'aperçoivent pas, qu'en faisant à la musique un sort si peu digne d'envie, ils se nuisent bien plus qu'ils ne la déconsidèrent. Il leur échappe qu'une opinion aussi défavorable pourrait naître, non pas seulement d'un goût musical médiocre, mais d'une absence à peu près complète de vrai sentiment esthétique. Ils se figurent que le plaisir causé, en présence d'une toile, par les choses ou les gens qu'ils y reconnaissent est un plaisir d'art. Ils prennent pour esthétique tout ce qui se passe en eux à la vue d'un tableau. Et confirmant la parole des de Goncourt qui prétendaient que rien n'a jamais entendu autant de bêtises qu'un tableau, ils s'imaginent que le seul fait de pouvoir représenter des hommes, des animaux et des choses, donne incontestablement à la peinture le pas sur la musique. Ils ne se

1. Chez les musiciens exercés qui ont conscience de cette pluralité. Il n'est pas certain que la conscience de cette pluralité affective ait lieu chez tous.

doutent pas que le sujet d'une œuvre n'est qu'un prétexte, que la manière dont l'artiste a dessiné les formes et distribué les couleurs est ce qui importe avant tout le reste. Ils raillent l'enfant qui recule devant l'image du serpent tentateur. Eux ne reculent pas. Ils écarquillent les yeux et se jettent des interjections les uns aux autres, prenant pour de l'admiration ce qui n'est, à le bien prendre, que de la poltronnerie rassurée. C'est vraiment une chose fâcheuse que les arts représentatifs, outre les joies esthétiques dont ils sont la source, offrent tant de plaisirs à côté. Et parce que ces faux plaisirs usurpent la place des vrais, on leur octroie le nom d'esthétiques. C'est de la générosité mal placée. Le serpent est mal peint, mal dessiné. L'imbécile admirera quand même, l'homme de goût reculera devant l'image odieuse. Et l'impression d'antipathie sera, cette fois, véritablement esthétique. De quoi se composera-t-elle ? De sensations de couleur, de perceptions de forme, de sentiments d'attente déçue. En musique, il n'en va pas autrement.

On a dit du plaisir musical qu'il surpassait en intensité les autres plaisirs esthétiques. On a dit vrai. Kant ne le conteste pas. Et peu s'en faut que cela ne le contriste. On peut s'en étonner. On peut même le regretter. Rien n'est plus irritant, pour un être doué de raison, que de se sentir remué en ses profondeurs sans pouvoir en expliquer la cause. — Cette cause ne nous est ni mystérieuse ni inconnue. Si elle ne vous crève pas les yeux, elle vous entre dans les oreilles ! — Là encore il n'y a pas à discuter. La cause est évidente. Les effets de cette cause le sont aussi. Ce que l'on cherche et ce que l'on ne comprend pas, c'est le lien entre les effets et la cause. C'est l'énormité de ces effets qui semblent disproportionnée à leur cause. Que tout mon corps tremble d'émotion au récit de Théramène, c'est presque de droit. Qu'une musique, tout à coup, me rende ou mélancolique ou alerte, comme si j'étais témoin ou du malheur ou de la joie d'un être cher, voilà qui passe les bornes. Et c'est pourtant ce qui a lieu tous les jours.

Il y a plus. D'une part, en effet, je me sens affecté comme

par un spectacle, et il n'y a point de spectacle. De l'autre, je me sens beaucoup plus affecté. Je ne vois rien. Je ne me représente rien de distinct, rien de défini. Je devrais donc jouir ou sentir beaucoup moins. C'est tout le contraire. Pourquoi ?

Peut-être l'absence de tout spectacle est-elle favorable à cet accroissement d'intensité. Dirons-nous que l'homme qui prend plaisir à contempler une belle statue fait, au moins, deux choses à la fois, tandis qu'en écoutant de la musique, nous n'en faisons qu'une ? Certes, quand on regarde une statue, on la compare toujours, quoi qu'on fasse, au modèle humain. Cela prend du temps. A chaque élogieuse constatation, le plaisir vient. Mais c'est un plaisir à évolution lente. Je me trompe, il n'évolue pas. Il procède par petites secousses, et qui s'additionnent en se répétant. Le plaisir musical a plus de rapidité dans le jet. Il a aussi plus d'abondance. Et c'est ce qui nous étonne.

Peut-être avons-nous tort de chercher à comprendre. Car nous ne comprendrons que dans la mesure où nous aurons rattaché notre plaisir à une idée ou à une représentation. Or, si la musique évoque, et l'on ne saurait exagérer ses vertus évocatrices, elle ne représente pas. Entre la sensation et le sentiment, nul intermédiaire. — Nul intermédiaire psychique ? la chose est vraisemblable. Mais si la musique agissait directement sur notre organisme, il suffirait de se rappeler ce que nous avons dit du sentiment en général, pour réussir à expliquer deux choses : 1° pourquoi l'émotion musicale nous atteint si fortement et si profondément ; 2° pourquoi l'effet produit nous étonne au point de nous en paraître disproportionné à sa cause, inintelligible, presque absurde. Il est inintelligible, à vrai dire, attendu que le corps s'en mêle, et que l'esprit ne s'en mêle pas toujours.

Dans une très curieuse étude sur le mode d'action de la musique[1], M. Lechalas a eu la bonne fortune d'attirer l'attention des psychologues sur le nerf pneumogastrique et ses relations étroites avec le nerf de l'audition. Ces deux nerfs

1. *Revue Philosophique*, t. XVII, 1894.

communiquent. Or s'il était impossible d' « actionner » le nerf auditif sans ébranler l'autre, on s'expliquerait fort bien, comment la musique réussit, selon la diversité des circonstances, à faciliter la respiration et, par suite, la circulation, ou bien encore à la troubler jusqu'à faire naître une sorte d'angoisse, presque de l'oppression... etc. La musique agirait ainsi sur l'âme irascible (le θύμος de Platon) par cela seul qu'elle agirait, nous dit-on, sur le viscère où Platon faisait résider cette âme.

Cette thèse, assurément très plausible, risquera, tout d'abord, j'en ai peur, de brouiller les idées. On lui reprochera de mêler inconsidérément ce qui est du physique et ce qui est du moral, — ou plutôt du « mental » —, de jouer sur le mot « cœur » si curieusement fécond en équivoques. La vérité est que ce mot offre moins d'ambiguïté, beaucoup moins qu'on ne croit. La vérité est que les cardiaques — les médecins le soutiennent — sont, par nécessité pathologique, les plus aimants et les plus bienveillants des hommes. La vérité est qu'avoir « du cœur » se dit, non pas exclusivement, peut-être, mais principalement de ceux que l'émotion a coutume d'envahir. Et chez les gens de cette sorte, il se pourrait que la mise en action du nerf pneumogastrique fût plus facile que chez le commun des hommes. La vérité est que l'âme ne s'émeut qu'à une condition : c'est que dans le corps « quelque chose se meuve », et qu'enfin, si l'on croit faire une métaphore chaque fois que l'on parle des « mouvements de l'âme », on se trompe. Dans l'expression prise soi-disant au figuré, quelque chose du sens littéral demeure. Si nous n'avions une poitrine ; dans cette poitrine, des bronches et des poumons; entre les deux poumons, un cœur chargé de recevoir le sang qui lui vient des parties les plus lointaines du corps, et qu'il renvoie, par après, dans ces mêmes parties, l'âme humaine, — n'en ayons doute, — ignorerait l'angoisse.

Nous n'avons donc point cité M. Lechalas pour l'unique originalité de sa thèse. Nous sommes convaincus qu'elle a de l'avenir, qu'elle peut être amendée, rectifiée, étendue ou réduite, mais qu'il en restera toujours quelque chose Et d'abord, elle rend fort bien compte de certains états de

l'imagination pendant la perception musicale. Insistons ici, la chose en vaut la peine. Rien de plus naturel, disions-nous tout à l'heure, que l'émotion née du spectacle d'un drame; rien de plus naturel que l'émotion née de la vue d'un tableau. La peinture, l'épopée, le drame, tout cela est d'intérêt humain, parce que le drame, l'épopée, la peinture sont des arts d'imitation. La musique est, ou passe pour être, en dehors de ces arts. Les sons, ou leurs combinaisons, ou leurs liaisons, rien de cela n'est dans la vie, où, si l'on parle, si l'on se plaint, si l'on s'exclame, jamais on ne chante. « Il faut être ivre ou fou pour danser », se plaisait à dire je ne sais quel sage de la Grèce ou de Rome. Et nous dirions, nous, avec presque tout le monde, d'ailleurs, qu'il faudrait être ivre ou fou pour chanter, à moins que ce ne fût au concert, ou dans un salon, un jour de « matinée musicale ». Et cependant la musique nous plaît, nous émeut, nous intéresse, alors qu'en elle, rien ne devrait nous émouvoir, ni nous intéresser. Et cependant cela est qui ne devrait pas être. Voici un roman qui a la réputation de tirer des pleurs : vous pleurez. S'il est écrit dans une langue étrangère, et que vous ignoriez cette langue, les endroits les plus pathétiques même, vous laisseront insensible. On n'est ému par les mots que si ces mots ont pour nous un sens. Et c'est pourquoi l'émotion musicale a tout l'air d'être une émotion sans cause. N'est-il pas inconcevable, encore une fois, que si l'on me joue du Chopin, à moi qui ne suis pas triste, on me jette, d'une minute à l'autre, dans un presque abîme de mélancolie? que si l'on me joue de l'Haydn, à moi qui n'ai nulle envie de rire, on me rendra de bonne humeur? Qu'y a-t-il, décidément, de commun entre un *presto* de J. Haydn et une comédie de Scribe?

Il y a ceci de commun, dit à peu près M. Lechalas, que dans l'un et dans l'autre cas, notre organisme est affecté d'une façon pareille. Cependant les deux cas ne sont point rigoureusement les mêmes. Nous allons bientôt nous en apercevoir. Ne nous sommes-nous pas trop pressés, tout à l'heure, d'établir entre les phénomènes de la sensibilité musicale et ceux de la sensibilité esthétique une homogénéité

contredite par l'expérience? Non. Les émotions esthétiques même dans les arts littéraires, ont pour origine des phénomènes de sensation et des phénomènes d'intelligence caractérisés par la perception des formes plastiques ou sonores. Ce qui est esthétique dans un vers ou dans une période oratoire, ce n'est pas la chose dite, ce sont les mots employés pour la dire, c'est l'ordre de ces mots, c'est le son qu'ils rendent et qui, à travers l'oreille, va frapper l'âme. Récitez-vous la phrase célèbre de l'*Oraison* de Condé : « Restait cette redoutable infanterie... etc. » et vous en ferez l'expérience. Pareillement en peinture. Si bien qu'en généralisant, et en donnant aux expressions de *couleur* et de *forme* une portée qui en multiplie l'extension sans que, pour cela, leur compréhension s'en appauvrisse, on serait tenté de réduire toute la matière des phénomènes d'esthétique à des sensations, d'une part, et de l'autre, à des perceptions de forme.

On réduirait à l'excès, croyons-nous. Il ne faut pas oublier que l'imagination s'ébranle à la suite des perceptions. Et c'est ici que la musique et les autres arts se comportent différemment. Ailleurs l'imagination se meut dans la ligne de la perception. Ses produits ont des contours arrêtés, des couleurs franches. Tantôt elle suit la perception. Tantôt elle la devance. Jamais elle ne s'en éloigne. — En musique elle vagabonde : première différence.

En voici une autre. Dans les arts littéraires et plastiques, l'imagination reste, pour ainsi dire, à la circonférence de la perception. Elle et la perception devancent l'émotion, la déterminent en qualité et en quantité, et en la déterminant, la justifient. Dans l'art musical, l'émotion commence et l'imagination continue. Et c'est par où la psychologie de l'auditeur musical se distingue de celle du spectateur de paysages ou de tableaux.

Il a déjà été dit que l'imagination de l'auditeur ne travaille point, chez tous, de la même manière. Et d'abord, tout le monde en écoutant, n'imagine pas. Il n'y a que les imaginatifs pour en être capables. Et tous les imaginatifs ne le sont, ni au même degré, ni du même type. Tel aura plus d'aptitude à l'évocation des tableaux, tel autre, moins visuel et par

là même, plus « intérieur » imaginera plus volontiers des états d'âme. Tel, écoutant la *Symphonie* en *ut mineur*, se figurera des sentiments en conflit. Tel autre, au lieu de se figurer de purs sentiments, imaginera une lutte, un vaste champ de bataille, au plus fort de la mêlée... Et la poussée de l'imagination sera d'autant plus vive que la secousse imprimée aux viscères aura été plus forte.

Mais il n'y a pas que le son pour nous émouvoir. Il y a les accords. Il y a les mélodies. Et quand on manque de la faculté de les percevoir comme telles, adieu tout un genre d'émotion, ou de plaisir ! J'entends de ce plaisir qui naît de la perception musicale proprement dite et que l'on peut qualifier d'intellectuel. Je ne vois pas, en ce qui me concerne, que cette intervention de l'intelligence fasse le moindre obstacle à l'action du système nerveux. Cette action, au lieu de dépendre de l'oreille seule, dépendrait de l'oreille et de l'intelligence. En termes de physiologie, le nerf acoustique n'agirait point seul et le cerveau se mettrait de la partie. Je ne sais si la science physiologique d'aujourd'hui le lui permettrait, et c'est pourquoi je reviens au langage du psychologue. En premier lieu, le sens de l'audition excite l'intelligence musicale. Celle-ci fait naître l'émotion. Celle-ci, à son tour, éveille l'imagination ou les tendances imaginatives. Tel est, croyons-nous l'ordre des faits, tel est le *processus*.

Si maintenant nous voulions résumer nos analyses et répondre à la question : « pourquoi la musique nous émeut si vivement et si profondément », nous dirions que c'est en raison de l'intensité de l'ébranlement donné à la machine nerveuse, de la force de la secousse, du trouble produit par l'agitation des images, et dont le bourdonnement — qu'on nous passe le terme — a pour effet de nous distraire momentanément de la vie. Nous rappellerons, en finissant, que la surprise causée par l'excessive intensité du phénomène n'est une surprise que pour l'esprit, qui, selon ses habitudes, voudrait tout expliquer psychologiquement et n'y réussit point. Un médecin qui tâcherait d'expliquer toutes les maladies d'un client par l'état mental de ce client y échouerait plus d'une fois, la chose est bien certaine. Il est sage de se répéter le

mot de Bacon à l'adresse des chercheurs de causes finales. Il serait plus sage encore de se rappeler les erreurs de méthode auxquelles on reste exposé, malgré soi, dans la recherche des causes efficientes, et qui la rendent, elle aussi, trop souvent inféconde.

Nous savons l'intensité des effets de la musique, et que les effets produits par les œuvres des arts littéraires et plastiques n'ont pas cette intensité. Que cela nous surprenne, nous cause de la joie ou du dépit, rien n'y saurait être changé. Ne nous en prenons d'ailleurs qu'à nos entrailles. C'est elles qui sont cause à peu près de tout, c'est elles qui excitent l'émotion, qui réveillent les images dormantes et les agitent au point que l'imagination ne peut plus les utiliser. Sans le nerf pneumogastrique, si ce qu'on en dit est vrai, il y aurait bien des chances pour que tout eût lieu autrement. N'en concluons pas que les œuvres de la peinture laissent en repos ce nerf pneumogastrique. Il vibre généralement chaque fois que nous sommes émus. Seulement il n'entre pas en action toujours de la même manière. Tantôt c'est le nerf acoustique qui lui communique ses vibrations. Tantôt c'est une idée ou une représentation qui met le trouble dans l'esprit, et c'est le trouble de l'esprit qui se répand à travers l'organisme... Mais ne parlons plus du nerf pneumogastrique et laissons aux professionnels de la physiologie le temps d'examiner l'hypothèse de M. Lechalas...

Le moment est venu de nous interroger sur la qualité du plaisir musical. Nous ne la définirons pas. Il est désormais entendu que toute qualité de sentiment est indéfinissable Nous décrirons faute de mieux. Et si notre description verse dans la littérature, ce sera le cas, ou jamais, de nous souvenir que la littérature n'est rien que par la psychologie. C'est de la psychologie en menue monnaie, si l'on veut, mais ce n'en est point, pour cela seul, de la plus mauvaise.

Partons d'un lieu commun. La musique est, par excellence, source de distraction. Nous sommes distraits par la musique. Comment le sommes-nous? — Les voyages distraient ceux qui les entreprennent. Tout ce qui dépayse distrait, et

inversement, tout ce qui distrait dépayse. L'un des deux verbes peut être substitué à l'autre. Peut être serait-il opportun de nous reprendre et de dire : « doit pouvoir être... etc. » car, à première vue, nous voyons assez mal en quoi la musique dépayse. Si elle nous dépaysait sans nous faire voyager, sans nous faire changer de place ? Si elle nous procurait l'illusion d'être ailleurs sans éveiller en nous le sentiment d'être quelque part... ? Examinons.

L'homme qui veut s'arracher aux monotonies ordinaires de la vie courante, voyage. Il veut que tout change autour de lui. Pourquoi ? parce qu'il ne peut changer, lui. Ce changement après lequel il soupire et qui est tout extérieur, ne lui est qu'un pis aller. S'il parvenait à changer de for intérieur, il éviterait ces déplacements qui lui font fuir les autres, alors que c'est lui-même qu'il voudrait fuir. Les meilleurs voyages seraient les voyages de l'âme, s'il en pouvait être.

La musique leur permet d'être. Elle nous déplace sans nous transporter d'un lieu dans un autre lieu... Que les amis de la tempérance nous autorisent à chercher de nouveaux exemples parmi leurs clients du surlendemain Je ne sais quel mauvais plaisant s'amusait à dire des compositeurs qu'ils étaient presque tous amis de la bonne chère et du bon vin, car chaque fois que l'occasion leur permet d'écrire un *brindisi* (en français : chanson à boire), non seulement ils la saisissent, et s'ils n'écrivent pas un chef-d'œuvre, c'est qu'ils n'ont pas fait exprès. La musique serait l'accompagnement naturel de l'ivresse. — Parce qu'elle fait du bruit ! — Elle en fait, j'en conviens. Elle fait autre chose encore.

Elle achève l'oubli de soi que l'ivresse commence. Elle achève de mettre la confusion dans les souvenirs et de troubler cette « cénesthésie » grâce à laquelle, parce que nous ne cessons pas de nous reconnaître, nous ne cessons pas d'exister à nos propre yeux, tels que nous sommes. Sur ce point, les Grecs nous en auraient appris plus que nous n'en savons, nous autres modernes. Chez eux, ce n'était point la coutume de se voiler la face, si quelque convive, inspiré par les Dieux, s'avisait de faire l'éloge de l'état d'ivresse et d'en dégager l'esthétique. Le plus grec des Germains après Gœthe, Nietzsche,

l'a osé, lui. Mais que n'a-t-il osé? N'a-t-il pas appelé l'art « le plus grand stimulant de la vie » ? Ne l'a-t-il pas jugé d'une « opportunité sublime », même en ceci « qu'il ment » et qu'il possède « la force transfiguratrice de l'ivresse » [1] ? Nietzsche dit « l'art » tout court. Mais quand nous disons *l'*art, nous pensons à *un* art. Et Nietzsche fait comme nous tous. Et c'est vraisemblablement à la musique qu'il pense. Car la musique imite l'ivresse en permettant à l'homme de réaliser cette vivante antithèse : « s'oublier sans perdre le sentiment que l'on existe ».

S'oublier sans cesser de se sentir être. Ne plus se reconnaître et se connaître quand même, c'est le bienfait de l'état dionysiaque tel qu'un Nietzsche se le figure. Et nous croyons que si Nietzsche n'a rien voulu taire de ces bienfaits, s'il les a même exaltés à plaisir pour s'amuser à confondre les sages, il a su faire œuvre d'observateur pénétrant, le jour où il a rapproché ces deux sortes de plaisirs, celui qui naît de l'état d'ivresse et celui qui naît d'une belle ou simplement agréable musique.

Et si l'on disait que le plaisir musical est, pour les tempérants, ce que sont, pour les autres, les plaisirs de l'ivresse, on dirait vrai. S'oublier sans perdre la conscience d'exister ; perdre le souvenir « de soi » sans abolir toute conscience « d'un soi quelconque » ; mieux que cela, encore : envelopper sa vie récente d'un nuage, et quand même, se sentir vivre et content de vivre, voilà ce que les déséquilibrés cherchent dans l'ivresse, et ce que les sages demandent à la musique.

Les joies que la musique donne à ceux qui se contentent de l'aimer sans la cultiver ne sont point, sans doute, comparables à celles du parfait dilettante, chercheur de la sensation d'art. Ce sont pourtant de vraies joies. L'âme les ignorerait si elle n'était unie à un corps. C'est le corps qui les lui fait éprouver. C'est elle qui les éprouve.

La musique distrait de la vie, parce qu'elle est un luxe dans la vie, parce qu'elle ne ressemble à rien de ce que l'on voit, ni même à rien de ce que l'on entend dans le train ordi-

1. Cf. *La Volonté de Puissance*, t. II, p. 162 et suiv., trad. Henri Albert.

naire de l'existence. Elle exalte en nous le « ton » de la vie, parce qu'elle nous donne des sensations intenses et « volumineuses », bien qu'aucune représentation distincte d'étendue ne vienne s'y adjoindre. Elle exalte le ton de la vie, parce, qu'elle fait affleurer à la conscience une foule de petites perceptions restées dans les couches les plus lointaines de la vie intérieure, presque à fond de cale. On dirait qu'en les réveillant, elle les ordonne, et qu'en les ordonnant, elle les accorde. Je ne sais trop ce qu'il faut penser de la sentence chère aux philosophes grecs : « Le semblable peut, seul, connaître le semblable. » Je crois bien, pourtant, qu'elle s'applique, à peu près de tout point, au plaisir musical et que, pour le décrire, c'est encore le vocabulaire musical qui est le plus riche en expressions justes. Ces sensations volumineuses que nous appelons des sentiments et dont nous plaçons le siège dans l'âme ne sont, pour ainsi parler, que des échos de vagues et profondes sensations internes. Il est bien impossible qu'elles soient autre chose. Mais la conscience n'en sait rien. Il leur faut une étendue, puisque nécessairement, l'excitation l'exige et que la sensation ne peut se passer d'excitation.

Représentons-nous, maintenant, notre organisme. Imaginons cet organisme vibrant en étendue et en profondeur. Figurons-le métamorphosé, par l'influence de la musique, en une sorte de clavier, ou plutôt, de table d'harmonie... Ne poussons pas plus loin la comparaison. Consentons seulement à écrire le mot d'« harmonie intérieure » inventé par les poètes, et que les psychologues feraient bien d'autoriser. Ce mot ne signifie pas tout à fait ce que croient les poètes. L'harmonie, que les poètes se figurent être dans l'âme, est une harmonie corporelle. Elle est faite d'éléments organiques simultanément vibrants, dont la présence et le bon état se font sentir. Et nous l'éprouvons sous la forme d'un vague sentiment de bien-être. — Bien-être physique! — Nous ne disons pas autre chose. On voudra bien nous accorder, cependant, que nous ne le sentons pas comme tel. Quand nous sommes dans l'état d'allégresse, nous croyons que c'est un état de notre âme. C'est un état de notre corps que nous sentons s'alléger. Et parce que s'affaiblit en nous la con-

science de notre pesanteur corporelle, il nous semble parfois que notre âme se délivre de tout lien organique. L' « euphorie » des mourants n'est-elle pas, aux yeux des spiritualistes, un argument favorable à la distinction de l'âme et du corps? Le propre de la musique est d'exciter ce sentiment d'euphorie sans le rendre pathologique. Et c'est pourquoi les plaisirs issus de la musique reçoivent l'épithète de divins.

Nous croyons avoir, dans la mesure où nous le permettaient nos moyens, rempli notre promesse. Nous nous étions promis de décrire le plaisir musical en le détachant de ses conditions et presque de ses circonstances, en interrogeant la conscience seule, en essayant de nous le figurer comme un pur état de l'âme. C'est assez ce qu'il a l'air d'être. C'est par l'oreille qu'il nous arrive. Mais il s'insinue en nous, sans se faire annoncer. Nul choc extérieur ne le précède ou ne l'accompagne, si ce n'est dans les moments d'exception. Sommes-nous quelquefois ébranlés? Nous le sommes, parfois, jusqu'à la racine de l'être. Et nous nous imaginons naturellement que cette racine est celle de la vie morale et mentale. *Memento quia* corpus *es*.

Nous avons déjà commencé de nous en ressouvenir. Nous avons expliqué par la sensation fréquente d'allègement physique l'illusion presque universelle dont le plaisir musical nous leurre en s'offrant à nous comme quelque chose de purement spirituel. Or cette sensation d'allègement, très prompte à se tourner en un sentiment d'allégresse, si elle explique aisément l'apparente spiritualité du plaisir musical, explique, tout aussi bien, l'action de la musique sur les fonctions motrices. Car plus on se sent léger, plus on se sent alerte. *Le plaisir musical est donc un plaisir à deux fins. Il est pour l'âme une distraction bienfaisante. Il distrait aussi le corps.*

De toutes les distractions du corps, la danse est la plus efficace. Et la danse est un jeu, parce qu'elle est un mouvement sans but, Kant dirait « une finalité sans fin » : finalité, car les mouvements des membres inférieurs ne restent pas abandonnés au hasard ;— danser c'est réaliser une succession de formes ; on dit : « les figures » d'un quadrille ; — et cette

finalité est sans fin, puisque l'on se meut pour l'unique plaisir de ne pas rester en place et que l'on ne va nulle part.

Quand cette distraction du corps dépasse un certain degré d'énergie, le mouvement se précipite, et à mesure qu'il se précipite, sans perdre nécessairement de sa régularité, il perd beaucoup de sa grâce. Mais par l'agitation qu'il communique à tout l'organisme, par le cours du sang qu'il accélère, il influe sur la rapidité de l'imagination et de la pensée. Il détend et peu s'en faut qu'il ne dételle. Les perceptions vont et viennent. Elles passent le seuil de la conscience trop vite pour que l'on s'en aperçoive. Et l'excès de vie physique opprime la conscience jusqu'à presque l'abolir ou, tout au moins, la désorienter. Pour s'enivrer, il n'est pas nécessaire de boire. On se grise aussi de mouvement. Prenons-en donc notre parti et souvenons-nous de la sentence profonde de Pascal : « Qui veut faire l'ange fait la bête. » Elle veut dire, croyons-nous, si on la sait entendre, qu'il n'est pas permis à l'homme de se spiritualiser à l'excès, que l'homme est essentiellement « un milieu », que passé ce milieu, les deux natures, au lieu de se séparer et de se combiner, se mélangent en une sorte de chaos où l'on ne sait plus qui domine et où il semble que ce soit la bête ; ce qui revient assez à dire que « les extrêmes se touchent ». De l'extrême ivresse à l'extase suprême, qui de nous saurait distinguer à coup sûr? Y a-t-il entre l'une et l'autre quelque chose de plus que l'épaisseur d'un mot? Car cet oubli de soi que le mélomane demande à la musique, le danseur éperdu le trouve dans la danse. Et comme il n'est jamais de danse sans musique, voici que la musique, élevée naguère au rang de chose presque divine tombe, d'une lourde chute, au rang de chose moins qu'humaine.

— La musique dansante? Peut-être. Mais il en est une autre. Évitez de confondre! — Nous l'éviterons de notre mieux. Et nous ne l'éviterons guère, s'il est vrai, comme nous en tenons depuis longtemps la preuve, que l'idée de musique est liée à l'idée de mouvement. Sans doute, il est des rythmes dont la lenteur donne envie de s'étirer ou d'écarter les bras en laissant les jambes immobiles. Et qui dirait que se déten-

dre, c'est encore une manière de danser, s'exposerait à faire rire les sots. Il trouverait à ce désagrément quelque compensation, peut-être. Car il attirerait l'attention de ceux qui savent réfléchir sur les affinités profondes de la musique et du geste — par l'intermédiaire du rythme —. Delbœuf définissait la parole : « un geste sonore ». Il n'eût pas autrement appelé la musique, même s'il l'eût autrement définie. Allons plus loin. Observons que du geste à la danse il n'est d'autre différence que celle du genre prochain à l'espèce immédiatement enveloppée et que, par suite, toute musique est virtuellement dansante.

— Même la musique funèbre? — Souvenons-nous de l'*Orphée* de Gluck. Orphée gémit. Il ne sait que se plaindre. Tout près de lui, des jeunes filles dansent avec lenteur et grâce. Puis quand les danses et le chœur ont cessé, Orphée chante à son tour. Je ne sais si Gluck ou son collaborateur ont fait exprès. Mais si, par la succession de ces trois moments, ils avaient voulu nous faire comprendre comment une douleur qui s'agite en désordre épuise l'âme en la faisant souffrir, tandis que si le rythme la pénètre, il l'apaise sans l'abolir, Gluck et son librettiste n'auraient pas autrement conçu le premier acte d'*Orphée*. Si le malheureux époux d'Eurydice peut chanter sa douleur, c'est que le chœur des anciennes compagnes d'Eurydice, en rythmant sa propre plainte, a exercé sur le désespoir d'*Orphée* une influence salutaire. Tout sentiment mimé s'extériorise; et en s'extériorisant, il s'allège.

Voilà ce que nous avons oublié, nous autres modernes. Et c'est pourquoi la musique lente nous dispose à rester immobiles. Nous avons appris à nous observer, à nous contenir, à nous réprimer. La politesse est essentiellement « retenue ». Elle est donc, essentiellement, ennemie du geste. Un homme bien élevé n'exprime plus ses sentiments que par la parole. Encore lui sait-on gré même de ses économies d'épithètes. Et c'est pourquoi les rythmes lents, dans la musique, nous font l'effet de rythmes absents.

Et c'est grâce à cette illusion d'absence de rythme que s'est propagée par une autre voie, l'illusion contre laquelle

nous n'avons cessé de nous mettre en garde, celle de la musique, œuvre de l'âme, faite pour le plaisir de l'âme Redisons-nous, en finissant, qu'un plaisir qui n'affecterait que l'âme, s'il n'y arrivait pas à travers l'organisme, outre qu il aurait quelque peine à naître, manquerait d'intensité, de profondeur. Accessible à une trop rare élite, il ne serait pas compté comme un plaisir humain. Ce serait un plaisir dénué d'action sociale. Bien loin d'unir les hommes, il les diviserait. C'est assez dire qu'il ne serait pas ce qu'il est, ce que chacun le sait être, irrésistiblement contagieux, créateur, — et presque improvisateur — d'états d'âme unanimes.

CHAPITRE XI

LE PLAISIR MUSICAL : LES ESPÈCES DU GENRE

On sait quel est le propre des fonctions mentales. Elles se pénètrent. Elles agissent, pour ainsi parler, à l'intérieur les unes des autres. Et c'est pourquoi le vie affective est, en nous, si intense et si riche. Le plaisir et la douleur s'étendent à l'âme tout entière. Il est des joies de la volonté, des plaisirs de l'intelligence, il n'est pas jusqu'au plaisir qui ne puisse se servir à lui-même de matière, témoin le célèbre *amare amabam* de saint Augustin. Et c'est pourquoi la liste des plaisirs est inépuisable, le genre plaisir se déploie en espèces innombrables, et chacune de ces espèces admet des variétés infinies. Nous n'avons donc pas tout dit sur le plaisir musical. Nous connaissons le genre. Il nous reste à parcourir les espèces du genre, non point leur totalité qui n'est jamais donnée, mais celles qui, dès nos premières démarches, se laisseront découvrir, les espèces d'avant-garde, celles qu'il faut traverser pour atteindre les plus rares. Nous savons qu'il en est de rares, et que si elles ne sont pas très recherchées, ceux qui les recherchent et les obtiennent n'en souffrent plus d'autres. Nous avons observé plus d'une fois, en nous observant, ces mouvements de hausse et de baisse qui éprouvent les valeurs musicales, et combien il est difficile aux valeurs en baisse de remonter au taux normal. Les simples — je voudrais éviter de dire les béotiens — s'en étonnent. Ils ne comprennent pas qu'une jolie musique ne soit pas toujours jolie, ils ne savent

apercevoir de rides que sur les visages de vieillards; jamais ils n'en trouvent aux œuvres. Elles se fanent, elles aussi, un peu moins vite que les fleurs, mais tout aussi fatalement. Et c'est pourquoi, chez nous, même le wagnérisme, est en baisse. Les wagnériens d'hier s'en retournent à Mozart, à moins qu'ils ne dépassent Richard Wagner lui-même, car il est en voie d'être dépassé. *Hoc erat in fatis.*

Et c'est ce dont les simples se réjouissent. Il leur plaît qu'un connaisseur éprouve du dégoût. On aime toujours voir les gens revenir d'où l'on n'est pas allé soi-même. On a donc bien fait de s'abstenir ! On a donc bien fait de ne pas se mettre à la mode wagnérienne puisque cette mode est déjà passée ! C'était vraiment la peine de se désaffectionner « des airs d'autrefois », de préférer, à la musique qui se laisse entendre, celle que, pour entendre, il faut comprendre, puisque dès que l'on y a tout compris, on lui reproche d'être trop claire ! Et c'est pourquoi les « simples » auditeurs se réjouissent d'être simples. La pauvreté de leur esprit musical ne leur assure-t-elle pas, dès ce bas monde, le royaume des cieux ? Car si c'est un royaume où rien ne lasse ni ne passe, ils en ont comme un avant-goût dans la joie, toujours la même, qu'ils éprouvent depuis qu'ils ont mémoire d'homme, chaque fois qu'ils entendent chanter : « Plaisir d'Amour » ou « Pauvre Jacques ».

Et c'est aux plaisirs de ces simples que nous resterons uniquement attachés. Leur simplicité n'est d'ailleurs pas ce qui nous les recommande, c'est leur universalité. Les uns ne font que les traverser, d'autres y restent. Tout le monde y passe.

Les espèces du plaisir musical les plus généralement accessibles peuvent se diviser en raison même des fonctions qui les aident à naître. Il y aura, dès lors, les plaisirs : 1° de l'oreille; 2° de l'intelligence; 3° de la mémoire; 4° de l'imagination.

I

Dans son fort beau livre : *The Power of Sound*, Gurney distinguait deux manières d'entendre la musique : 1° ou l'on est attentif aux sons, on les appréhende, pour ainsi dire, chacun à part, on écoute en épelant, comme ferait un écolier pour qui les mots n'auraient point de sens et seraient simple affaire d'oreille ; 2° ou l'on écoute à la façon de l'écolier intelligent qui, par delà les mots, cherche les phrases, et, par delà les phrases, les idées. Bref, ou l'on écoute des sons, ou l'on écoute « des airs ».

La distinction faite par Gurney nous semble d'autant plus juste qu'elle revient assez à la nôtre. En tout cas, elle la prépare et peu s'en faut qu'elle ne la justifie. Mais si les fonctions de l'Intelligence musicale veulent être distinguées de celles de l'Oreille, si ceux qui n'ont que de l'oreille sans avoir de l'intelligence se trouvent bien d'être, à cet égard, tels que la nature les a faits, c'est qu'ils y trouvent leur compte, autrement dit, leur plaisir.

Assurément, les fonctions sensitives pures ont leur raison d'être ailleurs qu'en elles-mêmes ; il ne leur en est pas moins attaché un plaisir propre auquel nul de nous ne saurait être étranger.

Je me souviens de la difficulté que j'opposai tout enfant à ceux qui voulurent me faire apprendre le piano. Leurs raisons étaient excellentes. J'étais trop jeune pour les comprendre. Si l'on m'avait objecté qu'un pianiste peut se suffire, un violoniste, non, j'aurais cru que l'on plaisantait. J'aimais infiniment mieux, en ce temps-là, écouter la musique militaire, que d'entendre le violon, avec ou sans piano. Quand une figure mélodique se développait devant moi, toute seule, sans aucune ligne de soutien, j'éprouvais une sorte de malaise ; j'en ignorais la cause. Qui aurait voulu m'expliquer les avantages du piano, au double point de vue de l'agrément personnel et de l'éducation musicale, y aurait

perdu sa peine. J'hésitais à prendre des leçons de piano, parce que « je n'aimais pas les sons du piano ». J'étais comme cette sœur de Jocrisse, qui trouverait le piano délicieux, si on pouvait lui donner un peu des sons de l'orgue. Le piano me semblait donc un « vilain instrument ».

J'aurais accepté plus volontiers le violon ou la clarinette. J'entendais ces deux instruments au concert militaire ou dans l'orchestre du théâtre. Je distinguais mal ce que pouvait faire un instrument tout seul, de ce qu'avec le même instrument, on pouvait faire dans un ensemble polyphonique. C'était pour nous une simple question de « timbre ».

Et il n'est pas douteux qu'un grand nombre d'adultes jouissent autant des sons d'un instrument que de l'agrément propre à une mélodie. Le succès de certains morceaux est, en matière de psychologie musicale, une excellente pierre de touche. Or, le succès des « morceaux de genre » est loin d'être épuisé : « morceaux de genre », ainsi nommés, pourrait-on dire, parce qu'ils n'en ont aucun. Et de fait, ils ne sont d'aucun genre. On y cherche surtout l'effet. Les gens d'humeur fâcheuse disent que ce n'est point de la musique. C'est pourtant fait avec de la musique. Seulement, la mélodie en est courte. Et quand elle s'est montrée une fois, jamais elle ne revient. Si elle reparaît, c'est affublée d'oripeaux, enjolivée de fioritures, parée de variations qui l'oppriment, et presque, l'abolissent. Et les gens qui écoutent s'y complaisent ! Ce goût peut bien être détestable, mais c'est un goût, et il n'est que trop dans la nature. Je ne veux point de mal à l'auteur de la *Prière d'une Vierge*. Elle s'y est enrichie, et ce n'est pas de sa faute. Les coupables ne sont même pas les professeurs de piano. Ce sont les pères et les grands-pères de famille qui ont voulu que l'on apprît à jouer aux enfants ou aux petits-enfants ce qu'ils ont, par hasard, entendu jouer par une jeune gamine. Car ils ont « trouvé cela joli », ils ont goûté ce chant d'une si rare indigence mélodique et qui se joue presque à la basse : c'est « la voix de la vierge ». Ils ont goûté ces variations insipides à travers lesquelles se débat le chant de la « prière ». Je me trompe, ils n'ont pas goûté ces variations. Ce qui leur a plu, ce sont les effets de

mécanisme, les notes répétées de la première variation, les arpèges de la seconde, etc.....

En tout état de cause, il vaut mieux chercher à comprendre que de s'indigner à tort et à travers. Ce qui nous indigne, nous autres, chez ceux qui aiment la *Prière d'une Vierge*, c'est... qu'ils l'aiment. Eux qui l'aiment ne prennent point cela pour de la « grande musique ». Ils savent que cela n'en est point. Mais peu leur importe. La mélodie est courte. Elle est assez banale pour qu'on la retienne. Les variations pourront impunément la rendre méconnaissable. Comment donc expliquer le succès de ces variations, surtout de la dernière, laquelle n'est guère qu'un déluge de notes? Parce que ce déluge est agréable par lui-même.

N'avez-vous donc jamais observé, auprès d'un piano, l'enfant qui n'en sait pas jouer? Il en joue tout de même. Ce ne sont pas des airs. Tant pis ! Ce n'est point cela qu'il cherche à produire, mais seulement des sons. Encore, s'il avait les doigts assez agiles pour en produire beaucoup et très vite, notre enfant n'en demanderait pas davantage.

Ainsi, la preuve en est faite, les sons musicaux plaisent par eux-mêmes, et par cela seul, qu'ils sont musicaux, c'est-à-dire séparés des uns par de justes intervalles.

Tout d'abord, ils plaisent par leur timbre. Le timbre, ainsi que nous le disions au chapitre de « l'oreille », imprime au son musical un cachet d'individualité. Le son d'un instrument est quelque chose de plus qu'un numéro d'ordre sur les degrés de l'échelle sonore. Ce n'est plus une qualité pure, c'est la qualité de quelque chose ou presque de quelqu'un. A le bien prendre, d'ailleurs, le timbre ne se distingue du son que si l'abstraction l'en détache. La nature ne les sépare jamais.

Le plaisir qui naît de la perception du timbre et qui est surtout un plaisir physique, n'est pas un plaisir simple, indécomposable. Le sujet par vous interrogé sur les instruments de son goût, répondra généralement sans commentaire. Et d'ailleurs, s'il ne sait pas la raison d'être de ses préférences, — il la sait quelquefois — c'est au psychologue à la découvrir. Pourquoi l'orgue est-il appelé le « roi des instruments »?

c'est une renommée contre laquelle on ne manquerait, peut-être pas, de raisons plausibles. On peut la justifier, croyons-nous. D'une part, l'orgue imite presque tous les timbres d'instruments connus. Il en a qui lui sont propres. De plus, il sait reproduire les voix lointaines. On dirait que les espaces ordinairement silencieux s'animent sous les doigts de l'organiste invisible. Même quand on l'aperçoit au clavier, une illusion d'invisibilité persiste : l'œuvre est si grande, si majestueuse, si imposante, et l'ouvrier si débile! On dirait qu'il surveille tant il a peu l'air d'agir.

C'est par la puissance de ses timbres que l'orgue influe sur notre organisme. Et cela est si vrai, que la plupart des fidèles écoutent l'orgue sans écouter ce que joue l'orgue. Même les bons amateurs, ceux qui savent écouter, écoutent volontiers de l'oreille, plus attentifs à la combinaison des registres, c'est-à-dire, des timbres, qu'à la valeur musicale de l'œuvre. Pour estimer cette valeur dans un morceau d'orgue, il faut un effort d'abstraction que le manque d'habitude rend très sensible, je n'ai point dit très pénible. Nous en avons fait assez récemment l'expérience en écoutant les orgues de Fribourg. Et notre surprise fut grande de constater, à quel point les morceaux choisis par l'organiste, et dont aucun n'était médiocre, nous laissaient indifférents. Les effets seuls nous préoccupaient, et, principalement, les effets de distance.

Si nous avions à faire la psychologie des timbres, nous insisterions sur la nécessité de ne pas confondre l'orgue avec l'harmonium, bon tout au plus à soutenir des masses chorales. J'ai entendu sur cet instrument de vrais virtuoses, ils m'ont plus surpris que charmé. Ils exécutaient sur leur instrument des morceaux qui, sous d'autres doigts, eussent semblé ridicules. Mais le sentiment du tour de force, nous gâtait le plaisir.

A l'extrémité opposée de l'orgue, on aperçoit le piano, le plus méprisé des instruments de musique. — Parce que c'est l'instrument le plus en vogue? — On se le figure volontiers. La vraie raison est ailleurs. Elle est dans ce qu'il nous est arrivé d'appeler ses propriétés décolorantes. Le timbre du piano... Mais on ne dit pas communément « le timbre » quand

il s'agit du piano. On dit « le son » tout court. Et c'est le son d'une chose, d'une matière inerte qui résonne quand on la percute. C'est du bruit musical. Il y a plus. Ce bruit ne ressemble à rien si ce n'est à celui du marteau, objet de fabrication humaine. Il n'est pas d'instrument où l'origine mécanique du son soit plus immédiatement et, par là même, plus désagréablement sensible. Aussi, pour peu que vous écoutiez aux portes — ce qui n'est pas défendu quand ce sont les portes d'une salle de concert — vous cueillez au passage des mots significatifs : « Quel admirable pianiste ! On eût dit une flûte. Par moments, même, il avait l'air de jouer du « cor. » Les moments les moins goûtés sont généralement ceux où le pianiste a l'air de jouer du piano.

Entre l'orgue et le piano s'échelonnent les divers instruments de l'orchestre, diversement préférés selon les goûts. Celui que l'on préfère, le plus généralement, est du type des instruments à cordes. C'est le violon, ou l'alto, ou le violoncelle. Et il se pourrait que le choix du violon ou du violoncelle fût déterminé par des raisons étrangères à l'oreille. Notre caractère n'y serait pas indifférent. L'ami de la gravité aura plus de sympathie pour le violoncelle et aussi le mélancolique. Le violon plaira davantage aux gens qui aiment à rire. Car le violon est généralement plus alerte.

Mais pourquoi les instruments à cordes sont-ils plus en faveur que les autres ? Parce qu'ils se rapprochent, par leur timbre, du plus ancien de tous les instruments, du plus beau, mais aussi du plus fragile, qui naît avec l'adolescence et décline avec l'âge : la voix humaine, source première et créatrice de l'art musical. Or, nous avons cru remarquer que la préférence pour l'un des trois instruments à cordes correspondait à la préférence pour l'un des registres de la voix. Le violon sera l'instrument préféré de ceux qui aiment le soprano ou le ténor. Le violoncelle sera plus goûté de ceux que la voix d'un baryton charme davantage.

Les instruments à vent ont des timbres plus caractérisés, plus personnels, généralement moins agréables. Ils se mêlent aux autres instruments de l'orchestre. On les emploie, de préférence, dans les *tutti*. De temps à autre, on leur confie

l'exposition d'un motif, quand on vise un effet de contraste, ou même, simplement, en vue de fixer un thème dans le souvenir. Entendez une seule fois les deux ouvertures d'Hérold, celle de *Zampa* et celle du *Pré aux Clercs*, vous vous souviendrez toujours des deux solos de clarinette. Vous les reconnaîtrez l'un et l'autre, à la première occasion. Les deux traits de clarinette dans les deux ouvertures de *Freischütz* et d'*Obéron* « éclairent » merveilleusement ces deux chefs-d'œuvre. En cela, les deux compositeurs ont moins suivi leur goût personnel qu'ils ne se sont conformés à une loi générale du goût. Le violon se laisse écouter pendant des heures, le violoncelle aussi. La clarinette et le hautbois ne sauraient compter sur autant de patience. Le basson ne se fait pas souvent entendre seul. A la longue il finirait par exciter la colère ou le rire. Devant quelqu'un qui parle du nez, les gens, d'ordinaire, tiennent mal leur sérieux. Et le basson excelle à parodier l'homme qui nasille. D'où vient cet excès de tolérance dont bénéficient les instruments à cordes, aux dépens de leurs confrères ? De ce qu'ils imitent la voix humaine, ce n'est même pas assez dire, la voix de poitrine, glissant avec aisance sur les degrés de l'échelle sonore. — Les instruments à vent imitent aussi la voix humaine ! — Ils en imitent plutôt les accidents. L'un imite la voix de tête, l'autre la voix de nez, un troisième la voix qui siffle, etc. Aussi chaque fois que dans un orchestre ils se rapprochent de ce que l'on pourrait appeler les premiers plans d'audition, l'oreille tout entière se met à leur remorque. Et c'est pourquoi les musiciens qui savent leur métier font de ces timbres accapareurs le plus discret usage. Mais pourquoi leur usage trop prolongé déplaît-il à l'oreille je devrais plutôt dire à l'esprit ? Parce qu'en imitant la voix humaine, ces instruments l'imitent dans ses anomalies. Il y a plus. Souvenons-nous de Barnabé dans le grand air du *Maître de Chapelle*. Il rumine un morceau de maître, et il en médite à haute voix l'orchestration. Pour contrefaire les instruments de musique, il chante, tantôt sur la voyelle *u*, tantôt sur la diphtongue *eu*. Tantôt il fait semblant d'articuler ; on distingue dans son discours musical des germes de consonnes, le *b*, le *p*, le *t*,

vont et viennent sur ses lèvres. *On dirait qu'il va parler.* Et c'est pourquoi les timbres des instruments que l'on « embouche » personnifient mieux que les autres.

Il est des instruments dont le timbre fait peur. Tout enfant, je me cachais quand j'entendais le *biniou.* « Biniou », en bas breton, signifie cornemuse. Certes, je n'aimais point voir cet étrange hautbois prolongé d'une poche en forme d'estomac. Mais si je souffrais de le voir, je souffrais encore plus de l'entendre. Je le redoutais. Je le fuyais. C'était de la terreur. D'où était-ce venu? M. William James sourirait en nous lisant, et il nous mettrait au défi de le savoir. Nous nous sommes souvent questionné, nous avons même interrogé les grandes personnes que notre peur amusait. Elles nous ont affirmé n'y avoir jamais rien compris. Étions-nous sous le joug d'une loi psychologique? Mais de quelle loi? On nous a raconté que nous avions horreur des poupées parlantes. Les deux appréhensions pourraient avoir, dès lors, une origine commune. La mise en mouvement des choses inanimées, sans cause visible, étonne les grands, effraie les petits. La manifestation subite et inattendue d'attributs humains, là où les signes de l'humanité manquent habituellement, produit souvent une stupeur mêlée d'effroi. Un effroi de ce genre nous avait-il gagnés? Avons-nous été frappés des analogies du son du biniou avec celui de la voix humaine? Toujours est-il que cette voix nous faisait peur. Car, au lieu de sortir d'une bouche d'homme ou de femme, elle sortait d'un tuyau de bois. Le lecteur est prié de prendre notre explication pour ce qu'elle vaut et de la juger plausible, rien de plus; mais rien de moins. Car il ne s'agit pas simplement d'un effet désagréable. C'est un effet d'épouvante dont on vient de chercher la cause. Et si nous ne l'avons pas trouvée, nous n'en sommes plus très loin.

Ainsi les timbres musicaux produisent des sensations suivies d'un mouvement de l'imagination, ce qui prouve, une fois de plus, que le plaisir musical purement sensationnel, s'il se rencontre, ne se rencontre guère.

Un plaisir plus rare, plus délicat, étant toujours l'effet de

l'analyse, est celui que nous procure la perception des qualités ou des hauteurs sonores. Du moment où chacun des sons de la gamme nous affecte à sa manière, il n'y aurait rien d'étrange à se sentir affecté par un son plus agréablement que par un autre. Et c'est assez ce qui a lieu. Dans l'expérience quotidienne on ne distingue pas un son de son timbre. Le timbre lui est pourtant extrinsèque. Le *la* du trombone n'est ni plus ni moins *la* que celui du violoncelle. Dès lors, il se pourrait qu'on se méprît sur la vraie nature de l'émotion éprouvée. On l'attribue naturellement à la qualité du son proprement dite, alors qu'il faudrait l'attribuer à son timbre.

En négligeant les effets produits par le timbre, peut-on dire d'un son, qu'il est plus beau qu'un autre? Pourquoi pas? Une cantatrice exercée connaît ses belles notes. Et elle fait transposer les morceaux de manière à les produire. Qu'est-ce qu'une « belle note »? C'est, vraisemblablement, une note qui résonne pure, dans les vibrations de laquelle il n'entre rien que des résonnances justes. Timbre mis à part, il est d'ailleurs impossible que la beauté d'un son ne coïncide pas avec sa parfaite justesse. Plus un son est « soluble dans l'air » selon la mémorable expression du poète Verlaine, plus nous avons plaisir à l'entendre. C'est une joie de l'oreille à ne point dédaigner.

L'oreille est-elle seule à la ressentir? Il semble bien que l'imagination s'en mêle. Car si le choc retentit jusque dans l'âme, si la sensation se convertit en émotion — avec ou sans la complicité du nerf pneumogastrique — la qualité du plaisir n'est plus exclusivement physique. Toute sensation, qui n'est que sensation, fait du bien ou du mal, sauf dans les moments où, comme disent les gens du peuple, elle « ne fait ni chaud ni froid ». Or on ne peut vraiment dire d'un son qu'il fait du bien ou du mal[1]. Ce qui fait mal dans le son c'est, l'intensité là où elle est excessive. Ce peut être aussi l'acuité extrême. Ici, peut-être, trouverions-nous la sensation désagréable sans aucun mélange d'élément émotionnel. Ici toutefois, sachons le remarquer, la prétendue exception ne serait

1. On s'attache ici à la qualité du son détachée de son timbre.

qu'apparente. Car si nous inclinons à penser que les plaisirs de l'Oreille musicale sont des joies et non de simples plaisirs, nous aimerions à faire reposer sur ces caractères la distinction des bruits et des sons musicaux. Or, des uns aux autres il y a passage. Et plus on se rapproche de la limite commune, plus on se rapproche de la sensation toute pure. Les sons très violents et très aigus, faisant l'effet de simples bruits, agissent d'une façon physique presque biologique, comme pour avertir le corps d'avoir à se garer. L'âme a donc, ici, tout autre chose à faire qu'à s'agiter. Et c'est pourquoi la vie de l'esprit est comme interrompue ou suspendue. Hormis ces cas, rien n'arrive à l'Oreille musicale à quoi l'esprit ne s'intéresse. Décidément si nous demandions à la musique de purs plaisirs physiques, à moins de nous placer tout près des origines de la vie mentale, nous risquerions de lui demander l'impossible.

On voudra bien — si l'on est tenté de nous contredire et de nous objecter que la musique dispose à la danse — ne pas confondre le plaisir tout physique que l'on éprouve à faire mouvoir ses membres, avec celui que l'on ressent en écoutant un air à danser. Le plaisir de l'ours qui danse n'a jamais passé, que je sache, pour un plaisir musical. Le plaisir de danser aux sons du tambourin est assez du même genre.

II

Tout bruit qui se répète et dont l'oreille, aidée de la mémoire, perçoit les répétitions, se prête à une sorte de notation musicale unilinéaire, avec des longues, des brèves, des barres de mesure : on sait cela. On sait aussi que tout bruit de ce genre, à moins que les coups ne se succèdent lentement et à la manière d'un glas, éveille les tendances motrices. La preuve en est facile à faire, même ailleurs que chez l'homme.

C'est peut-être ici le lieu de regarder au-dessous de l'homme et de se demander, non point si les fonctions musicales se rencontrent ailleurs que chez lui, chose dont personne ne doute, mais de quelles fonctions l'animal participe

et quel est le genre de plaisir musical auquel il est, ou peut être présumé, accessible.

On était au Jardin des Plantes, le 10 prairial an IX[1]. Des musiciens « distingués » étaient venus donner un concert en l'honneur de Hanz et de Marguerite. Les musiciens s'étaient établis au-dessus de leurs loges, autour d'une trappe, hors de la vue. On leva la trappe et nos deux éléphants, car ce n'étaient que des éléphants, jouirent du concert.

— Ils dansèrent tout d'abord, n'est-ce pas, et firent ce que font les enfants au son de la musique? — Pas du tout. Ils eurent peur, peur de la trappe ouverte, peur des instruments aux formes insolites. Pareillement, il est de jeunes bambins que les mouvements du trombone intriguent, inquiètent même, et qui, pour un empire, n'approcheraient pas de l'énorme pavillon d'une contrebasse en cuivre. Ils courraient se blottir dans le tablier de leur bonne. Ainsi faisaient Hanz et Marguerite. Ils se rapprochaient de leur cornac, comme pour lui demander protection.

Le premier moment d'effroi fut court. L'air de danse en *si mineur* d'*Iphigénie en Tauride* leur « communiqua toute l'agitation de son rythme ». Je continue de citer: « Ils semblaient suivre les ondulations du chant et de la mesure, mordaient les barreaux de leur loge, les étreignaient avec leur trompe, les pressaient du poids de leur corps, comme si l'espace manquait à leurs ébats. Des cris perçants, des sifflements leur échappaient par intervalles. — Est-ce de joie ou de colère, demanda-t-on au cornac? — *Eux pas fâchés*, répondit-il. »

La scène change, je veux dire le morceau. Le basson, tout seul, joue un air d'une simplicité tendre : *O ma tendre Musette*! Et doucement, paraît-il, nos deux éléphants agitent leurs trompes. Ils marchent lentement, mollement et, si l'on peut dire, avec mesure. Ainsi que l'exigeait sa dignité de mâle, Hanz reste calme, froid, circonspect; Marguerite, elle, est agitée au plus haut degré.

1. Emprunté au journal la *Décade Philosophique* par M. Colomb dans son excellent livre *La Musique* de la *Bibliothèque des Merveilles* (Paris, Hachette, in-12), livre très clair et très abondamment informé.

Les cris recommencent. La fièvre, on le dirait, les a saisis tous deux. Maintenant tout l'orchestre donne. Il donne vivement et gaiement. Il joue le *Ça ira*. Les cris graves succèdent aux cris aigus; et ceux-ci leur succèdent: « A leurs sifflements, à leurs allées et venues, on dirait que le rythme de cet air les pousse et les force à aller comme lui. »

D'excitante, la musique redevient apaisante. *L'adagio* de *Dardanus* [1] calme nos agités, Le *Ça ira* recommence. Ils restent toujours tranquilles. On a changé le ton du morceau. On a joué en *fa* au lieu de jouer en *ré*. On reprend le ton de *ré*, et les ébats reprennent.

Et maintenant qu'est-ce que cela prouve? Que la musique agit sur les éléphants et pas seulement le rythme. En conclure, comme Fétis, qu'il y ait perception mélodique, on le pourrait à la rigueur, mais à ses risques et périls. Or, en ces sortes de problèmes, il faut n'admettre que ce dont le contraire est rigoureusement inadmissible.

Et puis l'observation n'est pas complète. Bien détaillée dans certaines de ses parties et bien dirigée en général, elle n'est pas, de tout point, satisfaisante. Quand on a changé le ton du *Ça ira*, en avait-on changé l'orchestration? Le changement de ton s'était-il accompagné d'un changement de timbre? Et puis on nous parle bien de l'action du rythme; mais on ne nous dit pas que nos éléphants aient marché en mesure, encore moins qu'ils aient dansé. — Ils ont été charmés par la *Tendre Musette*! — A moins qu ils n'aient été séduits par les sons du basson. Ils sont donc accessibles aux plaisirs de l'oreille. Et le rythme paraît agir sur eux, mais d'une façon vague, diffuse, presque incohérente. Marguerite ne tient pas en place, Hanz reste froid. L'observation est décidément imprécise.

Voici maintenant ce qui nous est conté par Chateaubriand dans le *Voyage* en Amérique : « Un jour que nous étions arrêtés sur une grande plaine, un serpent à sonnette entra dans notre camp. Il y avait parmi nous un Canadien qui jouait

1. Opéra de Rameau.

de la flûte ; il voulut nous divertir et s'avança contre le serpent avec son arme d'une nouvelle espèce. A l'approche de son ennemi, le reptile se forme en spirale, aplatit sa tête, enfle ses joues, contracte ses bras, découvre ses dents empoisonnées et sa gueule sanglante ; il brandit sa double langue comme deux flammes, ses yeux sont deux charbons ardents, son corps gonflé de rage s'abaisse et s'élève comme les soufflets d'une forge, sa peau dilatée devient terne et écailleuse, et sa queue dont il sort un bruit sinistre oscille avec tant de rapidité qu'elle ressemble à une légère vapeur. Alors le Canadien commence à jouer sur sa flûte ; le serpent fait un mouvement de surprise et retire la tête en arrière. A mesure qu'il est frappé de l'effet magique, ses yeux perdent de leur âpreté, les vibrations de sa queue se ralentissent et le bruit qu'elle fait entendre s'affaiblit et meurt peu à peu. Moins perpendiculaires sur leurs lignes spirales, les orbes du serpent charmé s'élargissent et viennent se poser sur la terre en cercles concentriques. Les nuances d'azur, de vert, de blanc et d'or reprennent leur éclat sur sa peau frémissante et, tournant légèrement la tête, *il demeure immobile dans l'attitude de l'attention et du plaisir*. Dans ce moment le Canadien marche quelques pas en tirant de sa flûte *des sons doux et monotones* ; le reptile baisse son cou nuancé, couvre avec sa tête les herbes fines et se met à ramper sur les traces du musicien qui l'entraîne, *s'arrêtant lorsqu'il s'arrête et commençant à le suivre lorsqu'il commence à s'éloigner*. Il fut suivi, conduit hors de notre camp au milieu d'une foule de spectateurs... »

Nous qui, avant de lire, étions presque incrédules, nous prions que l'on en croie les yeux de Chateaubriand. — Ses yeux de spectateur ou de visionnaire ? — Examinons le récit de près. Le détail en est précis. Tant que l'animal se sent menacé par l'instrument qu'il croit être une arme, il prend une attitude menaçante. La musique commence, et l'animal est déjà dompté. Il écoute immobile, tant que le musicien ne bouge pas. S'il bouge, rampant à sa suite, il baisse la tête à mesure que le son s'adoucit. Peu à peu, sous l'influence des sons de la flûte, l'action des muscles fléchisseurs se substitue à celle

des muscles extenseurs. De deux choses l'une : ou Chateaubriand a vu, ou il a vu par les yeux d'un autre, et ces yeux sont de fidèles témoins. Supposez un récit imaginé de toutes pièces. N'eût-il pas été naturel de nous représenter le serpent battant la mesure de la tête, sensible, non pas seulement à la douceur des sons, mais au rythme de la mélodie ? Cela eût été naturel... et profondément invraisemblable. Les éléphants du Jardin des Plantes, eux-mêmes, ne dansaient pas en mesure. Ils n'étaient ou ne semblaient pas insensibles à l'action du rythme. Le serpent d'Amérique ne pouvait manquer d'y rester indifférent, car le serpent n'a point de membres. Voilà décidément une anecdote instructive et qui vaut une observation, j'entends une observation préméditée et préparée.

En voici une autre. Elle a pour garantie notre propre témoignage. Nous étions à Ems, en 1896, pendant les grandes manœuvres de l'armée allemande. Un escadron de cuirassiers blancs, fanfare en tête, traversait la ville. Les chevaux marchaient au pas. Ils marchaient à contre mesure. La fanfare jouait une valse. Et l'allure des chevaux n'en était pas troublée.

— C'est, dira-t-on, trop peu d'exemples pour conclure ! — Aussi ne conclurons-nous pas. Mais s'il nous fallait généraliser immédiatement, que dirions-nous? Nous affirmerions que les animaux sont loin d'être insensibles au plaisir musical. Nous affirmerions encore que le rythme peut agir sur certains d'entre eux. Nous leur refuserions, néanmoins, le sentiment du rythme. Quant au sentiment musical proprement dit, celui qui naît de la perception d'un ensemble mélodique, rien ne prouve que les animaux en soient doués. Le serpent de tout à l'heure était charmé *par les sons* de la flûte. L'était-il, en outre, *par l'air* (car il est vraisemblable que le Canadien ne tirait pas des sons au hasard)? On ne nous en dit rien. Il est vraisemblable que non. Et cela est d'autant plus vraisemblable que le plaisir produit par les sons, devance chez l'homme le plaisir excité par les « airs ». Des hommes d'intelligence et de culture peu médiocre, par nous consultés sur la manière dont ils aimaient la musique, n'ont jamais su répondre. Étaient-ils sensibles au charme de la mélodie ? Ne

l'étaient-ils qu'aux sons de la mélodie ? Il est possible. Car ils manquaient absolument de goût musical, même de mauvais goût. En musique, ils s'étonnaient que l'on eût des préférences. Donc, s'ils avaient assez d'oreille pour distinguer les sons, ils n'avaient que de l'oreille.

En leur comparant le serpent d'Amérique et les éléphants du Jardin des Plantes, nous faisons tomber le « mur mitoyen » que l'on voudrait maintenir entre l'animal et l'homme. Et si l'on nous reprochait d'abaisser, de parti pris, le degré de sensibilité musicale commun à l'homme et à la bête, nous répliquerions, qu'en effet, nous avons pris le parti de ne point renchérir sur les témoignages. La règle, en pareil cas, n'est jamais d'affirmer tout ce qu'il est, à la rigueur, permis d'admettre. Elle est de ne jamais mettre en doute ce dont il est défendu de contester l'évidence. Un jour, peut-être assez proche, une psychologie plus richement et plus exactement informée, surprendra, chez quelque animal, des signes indiscutables de sensibilité à la mélodie proprement dite. Le fait sera, croyons-nous, difficile à établir. Mais en multipliant les expériences, on en viendra peut-être à bout. Supposez par exemple, que l'on ait constaté, non plus comme il y a un siècle, une simple « action du rythme ». Supposez qu'au lieu de se mouvoir à tort et à travers, l'animal soumis à l'observation se meuve en cadence; supposez qu'il n'y arrive point du premier coup, mais qu'il y parvienne à force de prêter l'oreille, il y aura là un symptôme d'intelligence. Admettez que plusieurs phrases de même rythme, exécutées par un même instrument, produisent, sur l'animal, des effets différents, parfois même contraires, et que ces changements correspondent, par exemple, au passage du mineur au majeur. Observez non seulement les attitudes mais les physionomies — d'avoir une physionomie n'est pas le propre de l'homme —; une altération dans la physionomie de l'animal, pendant que l'on exécuterait une mélodie d'un caractère triste ou grave, prouverait tout autre chose que de la pure sensibilité physique. Ces faits se produiront-ils un jour ? Rien pour le moment ne le fait prévoir. Mais la psychologie de l'animal ne fait que commencer. Et elle nous réserve des surprises.

III

Les plaisirs attachés à l'exercice de l'Intelligence musicale sont, chez l'amateur, le virtuose et le compositeur, d'une richesse et d'une fécondité à peu près sans limites. Et leur diversité est au moins aussi intéressante que leur fécondité. Que de plaisirs compris dans celui qui les résume tous et qui n'est autre que le plaisir d'entendre « plusieurs airs à la fois », de les entendre les uns dans les autres, de percevoir la partie dans le tout, le tout dans les parties dont il est la résultante, de faire marcher de front les analyses et les synthèses! — ce qui n'est pas toujours possible devant une œuvre de la peinture et qui, en présence d'une symphonie, est toujours possible... quand on sait écouter! — Et alors quelle impression de vie intense, d'une vie dont on serait bien embarrassé de dire s'il s'agit de la nôtre ou de celle de l'œuvre, à moins qu'il faille répondre « de l'une et de l'autre à la fois »! Jamais la pénétration « du sujet et de l'objet » ne s'accomplit plus soudainement ni plus intimement qu'aux sources profondes de l'émotion musicale. Et c'est pourquoi la musique est l'accompagnement, je devrais plutôt dire l'aliment, par excellence, de l'orgie et de l'extase. La musique nous distrait, nous dépayse, souvent même on dirait qu'elle nous déplanétise et nous aliène. Nul n'a jamais soutenu, d'ailleurs, que toute musique pouvait s'écouter impunément. Mais pour être accessible à ces hautes manifestations de la joie d'être et de vivre, il faut avoir aiguisé son oreille, affiné son intelligence; il faut avoir pris l'habitude de lire les grandes œuvres et de les étudier en les écoutant, comme on étudie un texte, ce qui ne va jamais, ni sans quelque faveur particulière du sort, ni sans une longue, constante et ferme discipline.

Nous n'exagérerons pas en disant qu'il y aurait tout un livre à faire sur les variétés tout intellectuelles de ce plaisir, qui est le plaisir musical par excellence. Il faudrait seulement

que le livre ne fût pas écrit d'enthousiasme, et que l'on s'attachât à réduire à un petit nombre de groupes et de classes, l'irréductible apparent. La tâche serait laborieuse, très souvent aride. Qui la mènerait à bonne fin ne serait pas loin d'avoir achevé la psychologie du musicien amateur... Mais ce livre n'est pas notre livre ; ne nous sommes-nous pas interdit d'aller puiser au trésor des riches?

C'est au trésor des humbles que nous avons pris l'engagement de nous limiter. Et ce trésor n'est rien moins qu'imaginaire. Même au plus humble et au plus borné de ses auditeurs de rencontre, la musique ouvre un trésor véritable, cette musique, elle aussi, fût-elle la plus humble et la moins ambitieuse de toutes. Elle apporte avec elle des joies de luxe. Mais on a beau ne pas inscrire ces joies au budget de sa vie affective, on ne tarde guère à en éprouver le besoin sitôt que l'habitude en est prise. Et elle se prend vite.

Ces joies étonnent, surprennent, on l'a déjà dit. On se les figurerait parfois sans cause véritable : aucun événement ne les fait naître, aucune représentation d'événement ne les accompagne, et c'est pourquoi elles nous ravissent bien loin de là où nous sommes et nous allègent momentanément le poids de la vie. Elles valent donc bien la peine qu'elles coûtent à celui qui les fait naître, celui-là n'eût-il écrit que la *Mascotte* ou le *Sire de Vergy*, œuvre d'ailleurs excellente et d'un écrivain musical fort intelligent. Voilà ce qu'il faut que chacun se dise quand il regarde de haut les amis de la musiquette et qu'il verse de l'ironie sur leur béotisme. Ont-ils tort, après tout, ces béotiens, d'aimer comme ils le disent, la « musique chantante » ? — C'est de la musique à l'usage de ceux qui n'y comprennent rien ! — En quoi l'on se trompe. Une musique que l'on sait trouver chantante est toujours une musique que l'on comprend.

— C'est de la musique superficielle, unilinéaire, de la musique « à une seule dimension » ! — Raison de plus pour qu'on la trouve agréable ! Elle n'a qu'à se montrer pour plaire, ce qui n'est peut-être pas toujours un défaut. — Beethoven, s'il n'en avait écrit que de celle-là, n'aurait jamais passé pour le Titan de la musique ! — Il a su en écrire, et les connaisseurs

eux-mêmes ont oublié de le lui en reprocher. Auraient-ils, eux aussi, par hasard, leurs accès de béotisme? Qu'on en juge par ce que je vais raconter.

C'était en 1884, pendant les vacances de Pâques, un soir de Vendredi-Saint, au concert spirituel du Château-d'Eau. Là, s'étaient donné rendez-vous les connaisseurs d'avant-garde. L'orchestre joue la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux :* on écoute plus religieusement qu'à l'église. Quand les derniers sons ont achevé de s'éteindre, l'enthousiasme fait explosion. Lamoureux remonte au pupitre. L'orchestre attaque le *thème varié* du *Septuor*. On dirait un changement d'atmosphère. Les visages qui, pendant la marche du *Crépuscule,* s'étaient assombris et concentrés, tout à coup rayonnent et s'épanouissent. On avait subi l'étreinte du sublime, et l'étreinte avait été rude : on avait presque ployé sous le faix. Quand à Richard Wagner succéda Beethoven — le Beethoven du *Septuor* —, il sembla qu'un souffle apaisant et bienfaisant venait de passer sur la foule assistante, et la détente fut soudaine, Nietzsche aurait dit qu'en ce moment, l'admiration de « l'esclave » venait de faire place à l'admiration de l'homme libre, Charles Lamoureux en distribuant ainsi son programme, avait fait, ce soir-là, de l'excellente psychologie.

Il avait fait droit aux exigences... de son public? non, mais à celles de la nature. On était venu là pour Richard Wagner. Lamoureux en eût donné trop, qu'à peine on eût trouvé que c'était assez. Pourtant lorsque, tout à coup, le ciel clair de Beethoven brilla dans l'orchestre, on fut tout heureux de s'apercevoir qu'il n'avait rien perdu de son éclat. Il n'y a donc entre le connaisseur et le soi-disant béotien que de la distance, et une distance que le connaisseur s'oublie parfois jusqu'à rendre à peu près insensible. Lui aussi, il aime à se détendre. Les autres n'aiment qu'à se détendre, et c'est peut-être leur droit.

C'est, en tout cas, leur constante manière d'être. Quand on leur promet de la musique, il faut qu'on leur en promette du plaisir et encore du plaisir à peu de frais d'attention, un plaisir à fleur d'épiderme, un plaisir divertissant, reposant, un plaisir qui amuse et ne trouble pas, un plaisir comme

ceux dont Aristippe, contemporain de Platon, disait qu'ils sont les plaisirs par excellence, semblables à la brise qui vient rider la surface de l'eau.

Et cela nous apprend bien des choses.

Cela nous apprend, en premier lieu, pourquoi tant de personnes détestent la musique triste, et s'imaginent que le goût de cette musique est, chez ceux qui l'affichent, un moyen de se singulariser. En second lieu, cela nous fait comprendre le peu de succès de la musique soi-disant endormante. « Comme on dort bien sur cette musique! » disait à Nietzsche une jeune italienne, pendant le *Prélude* de *Lohengrin*. En troisième lieu, cela excuse un préjugé aussi respectable que... ridicule. Il n'est jamais de bon ton, quand on est en deuil, de jouer du piano, du violon ou de la harpe..., etc., ou même de chanter. La musique excite à la bonne humeur ou même à la danse. Or, le deuil empêche les gens d'aller au bal : donc il doit les empêcher de faire de la musique ; le syllogisme est décidément irréprochable. Enfin, cela nous permet de comprendre pourquoi, dans un monde où l'on s'ennuie, dès qu'une dame se met au piano, toutes les langues marchent. Et l'on ne fait pas exprès ; c'est l'effet du bruit qui appelle le bruit. C'est l'effet d'une chose censée gaie qui met les gens de bonne humeur, même si la virtuose s'apprête à jouer une marche funèbre, de quoi, soyez-en sûr, chacun se dispose à lui savoir très mauvais gré.

Ne nous récrions pas. Il est souverainement absurde de faire entendre de la musique aux gens, à moins de les en prévenir, et au besoin, de leur faire connaître le programme. La vérité est que toute musique n'agit pas de la même manière, et que toute musique n'est pas reposante. La vérité est que les plaisirs de l'Intelligence musicale se tournent aisément en leurs contraires chez ceux qui sont juste assez intelligents pour n'être pas classés au nombre des sourds. Et comme ils ne sont pas assez intelligents pour jouir de leur intelligence, il faut qu'à l'agrément né de la mélodie, s'en ajoutent d'autres.

Pourquoi? N'avons-nous pas dit au chapitre de l'Intelligence musicale que cette fonction n'était pas un privilège?

que les infirmes seuls, en étaient privés ? Une fonction qui fait son ouvrage en silence, et qui, passé un certain degré, travaille dans l'ombre, ne peut qu'exciter de courtes et presque négligeables joies. Quand nous entendons jouer ou chanter un morceau agréable, nous lui accordons l'hommage d'un sourire, et nous le déclarons joli. L'Intelligence musicale a fait son œuvre. Elle l'a vite faite ; et puis, c'est tout. — C'est tout si vous ne tenez compte que du rôle de l'intelligence. Si vous tenez compte de tout ce qui va s'en suivre, ce n'est qu'un commencement. Vous qui êtes connaisseur et qui aimez la musique pour elle-même, vous faites comme Chopin. Quand un morceau lui plaisait, Chopin disait : « Rien ne me choque. » Et il se taisait. Et tout se taisait en lui. Tout ne se tait pas chez les autres. Le joli morceau a décidément du succès ; à chaque reprise du thème, les signes de contentement se multiplient, nos gens s'agitent, ils s'exclament, et l'on dirait qu'en s'exclamant, s'ils ne se retenaient pas, ils se livreraient à la plus expressive des pantomimes.

— Si c'est là le plaisir musical, il est le moins noble de tous les plaisirs ! — Peut-être. N'oublions pas cependant que l'intensité d'un plaisir est généralement ce qui le recommande comme tel. Les « vrais plaisirs » du sage ne troublent pas, dit-on, celui qui les éprouve ? Ils ne le troublent pas assez. Sous ce mot de vrais plaisirs, Nietzsche démasquerait une intention hypocrite. N'ajoute-t-on pas le mot *vrai* au mot plaisir pour tromper le monde et faire préférer les petites doses de plaisir aux grandes ? Je ne dis point que l'on ait raison de penser ainsi, je dis seulement, qu'en matière musicale, les gens qui pensent ainsi sont le nombre. J'allais ajouter qu'ils en veulent pour leur argent, ce qui ne prouverait rien, car les connaisseurs n'aiment pas non plus, se déranger en pure perte. Seulement, ces connaisseurs, je viens de le dire, aiment la musique pour elle ; les autres ne l'aiment que pour eux, ce sont des gourmands véritables.

Et cette différence en amène une autre, et elle est capitale. C'est que les amateurs et les connaisseurs seuls sont accessibles au plaisir musical intellectuel. Eux seuls jouissent de leur intelligence et par leur intelligence. Les autres jouissent

par l'intermédiaire de leur intelligence. Otez leur cette part d'Intelligence musicale sans laquelle on est décidément infirme, les voilà impassibles, inertes, musicalement sourds et idiots. Rendez-la leur. Ils ont retrouvé un trésor perdu, trésor de joies ineffables, incomparables, où c'est l'intelligence qui fait jaillir les sources de la joie. Mais ces sources ne sont pas en elle. Elles sont dans nos viscères, dans nos entrailles comme on eût dit au temps de Molière. Et quand l'auteur de la *Critique de l'Ecole des Femmes* nous invitait à nous laisser prendre par nos entrailles il ne parlait ni ne croyait parler au figuré.

— Ne disions-nous pas tout à l'heure que les connaisseurs et les auditeurs du *vulgum pecus* n'étaient séparés que par une courte distance? que les connaisseurs ne restaient pas toujours sur leurs sommets? qu'il leur arrivait d'en redescendre? Et nous citions en témoignage un effet de *Septuor* venant à la suite d'une audition wagnérienne.—Mais les connaisseurs qui, ce jour-là, mêlèrent leurs applaudissements à ceux des attardés, applaudissaient en gens du public et non en connaisseurs. Ils applaudissaient en gourmands. Ils n'admiraient ni l'art ni la science du maître. Ils respiraient comme tout le monde, et à pleine poitrine, l'atmosphère musicale de Beethoven.

— Alors quand Berlioz écrivait à son ami Ferrand et lui parlait de sa stupeur et de son « épouvante », il s'exprimait, lui aussi, à la manière d'un gourmand, d'un affamé de sa propre musique ? — Remarquez qu'ici Berlioz décrit un effet émotionnel, un état presque pathologique de l'âme, mais qui s'est préparé dans le corps. Il ne dit pas si sa phrase est belle, si la forme en est pure, si la couleur en est violente. Il ne parle pas de son œuvre. Il ne parle que de lui. — Cette phrase qui jette le désordre dans le système nerveux de Berlioz, au jour de l'exécution de l'*Ouverture* des *Francs-Juges* laissera impassible le public parisien. — Parce qu'il n'aura pas l'Intelligence musicale assez ouverte pour comprendre. Son impassibilité résultera de son « incompréhension ». — D'accord, mais il ne faut pas confondre les plaisirs dont l'intelligence est le moyen avec ceux dont elle est la source, ceux dont

elle est, pour s'exprimer à la manière des métaphysiciens, la cause occasionnelle, avec ceux dont elle est la cause efficiente et immédiatement productive.

Les plaisirs de ce dernier genre sont les plus nobles de tous les plaisirs. Car ils sont les plus désintéressés. Car ils sont les plaisirs de celui qui va vers l œuvre et non de ceux qui se laissent paresseusement envahir par elle. Ils ont, eux aussi, leur retentissement à travers l'organisme. Et ce retentissement n'est pas, comme certains se plaisent à le croire, en raison inverse du travail de l'esprit. Le connaisseur n'est pas un homme qui se retranche des plaisirs pour la satisfaction de sa vanité. C'est un homme qui s'est fait une obligation d'approuver tout ce qu'il éprouve, ce qui est tout le contraire de l'égoïsme. N'est-ce point tourner le dos à l'égoïsme que de ne vouloir, en premier lieu, écouter que sa conscience ? Et le connaisseur est un homme qui s'est fait une conscience esthétique.

Une conscience esthétique ! Voilà bien un mot dont le public ignore le sens et qu'il faut lui pardonner d'ignorer. Après tout, est-ce sa faute d'ignorer que dans l'art, comme dans la vie, il faut savoir acheter ses plaisirs ? Si la nature avait été moins prodigue, si elle n'avait pas laissé tant de petits plaisirs d'art à portée de la main, peut-être il se dérangerait plus de gens pour aller chercher les autres. Mais la musique compte beaucoup d'amis nonchalants. Et c'est pourquoi, si l'Intelligence musicale n'est pas un privilège, l'accession aux plaisirs propres de cette intelligence en est un.

IV

La mémoire musicale elle aussi est une source de plaisirs. Mais ne les éprouve pas qui veut. Je ne dis point qu'il ne soit agréable de se rappeler une mélodie quand elle a fait plaisir. On se la chante tout bas et c'est presque comme si on l'entendait. Et le désir de la réentendre tout haut s'éveille et s'aiguise : ce dont il faut après tout se féliciter. On en jouira mieux la seconde fois que la première, et d'autant plus que

dans l'intervalle on y aura souvent pensé. Car qu'est-ce que penser à un air, sinon le chanter intérieurement? Et le chant intérieur réussit là où échouerait le chant véritable. On peut avoir une voix fausse, on peut l'avoir rude, on peut l'avoir chevrotante, toutes choses qu'il faut subir quand on chante à haute voix, toutes choses qui disparaissent dans le chant intérieur.

Autre bienfait de la mémoire musicale. Quand un air se met à chanter en nous, il devient, pour nos souvenirs, un centre de ralliement. Autour de l'air resurgissent les circonstances dont s'en est accompagnée l'audition. Plus lointaines sont les circonstances, plus cette résurrection de notre passé nous est chère. Il y a là comme une impression de rajeunissement soudaine. Et c'est pourquoi les vieillards n'aiment jamais que la musique de leur « jeune temps ». On s'en prend quelquefois à l'insuffisante souplesse de leur Intelligence musicale. Elle y est bien pour quelque chose. Mais c'est que les airs du temps présent ne leur représentent que de la musique. Les airs du temps passé leur représentent toute une jeunesse. Ce sont là des faits d'expérience à peu près quotidiens. Les connaisseurs mêmes n'en sont pas exempts. Seulement, à la différence des autres, ils n'en concluent pas que la musique de jadis valait mieux que celle d'aujourd'hui.

Ici, comme tout à l'heure, il faut renouveler une distinction sur laquelle on n'insistera jamais assez. Il faut distinguer les plaisirs dont la mémoire musicale « fait jaillir les sources » et ceux dont « elle est la source ». Ces derniers plaisirs, comme ceux de l'Intelligence musicale, sont des plaisirs réservés. Nous en parlerons ailleurs, dans un autre livre.

Ce dont il nous est permis de parler ici, car le phénomène que nous avons à décrire peut se passer chez tous, c'est l'étonnement étrange avec lequel nous nous trouvons, subitement, ou baignés dans une joie sans cause apparente, ou assombris par je ne sais quelle inexplicable tristesse. Cette tristesse et cette joie, nous les reconnaissons. *Agnosco vestigia*... etc. Où donc nous sommes-nous trouvés dans un état semblable ? Nous cherchons. C'est peine perdue. Nous renonçons à chercher. L'état se prolonge... et tout à coup

c'est une phrase musicale dont l'écho résonne à notre oreille. Cette tristesse dont nous ne savions d'où elle venait, est celle de la mélodie que notre souvenir, en ce moment, dessine. Cette joie est celle dont est chargée, par exemple, l'âme d'Elsa rêvant à son balcon et chantant son rêve.

Tel est le phénomène dont il serait inutile de détailler l'analyse. Autant qu'il nous est permis d'en juger et de le qualifier, je l'appellerais un phénomène de mémoire affective, et je rappellerais aux psychologues, à cette occasion, que s'ils veulent des attestations en faveur de cette « mémoire du sentiment » sur la réalité de laquelle on ne s'est pas mis d'accord, ils n'auront qu'à puiser à pleines mains dans la mémoire musicale.

On peut douter qu'il y ait une mémoire affective. La perception qui recommence et que l'on reconnaît, a beau s'accompagner d'un souvenir, elle n'est pas un souvenir. Se rappeler devant l'Obélisque qu'on l'a déjà vu, pendant qu'on le regarde, c'est le reconnaître en le revoyant. Le revoir sans être devant lui, c'est se le rappeler. Voilà le souvenir. Son critérium est l'absence réelle de l'objet, d'où l'on conclut à sa présence fictive. Quand le souvenir a pour matière un objet extérieur, il ne se confond jamais avec la perception de cet objet. Quand il a pour matière un plaisir ou une douleur, la confusion est plus fréquente et plus difficilement évitable. Un souvenir est toujours, à quelque degré, de l'espèce des images. Mais que faut-il entendre, au juste, par « l'image d'un sentiment»? Nous l'avons dit ailleurs : c'est un sentiment qu'il faut bien que l'on éprouve, attendu qu'on se le représente et qu'un sentiment ne peut se représenter sans être toujours à quelque degré ressenti. Seulement en l'éprouvant, on ne se l'attribue pas. On l'aliène en quelque sorte. C'est un état que l'on exclut de sa « conscience actuelle ». Il semble que la source en soit lointaine et que nous n'en soyons atteints que par rayonnement. Que la mémoire affective ait contribué à ce phénomène d'imagination, il est plus que probable. Et pourtant c'est autre chose que de la mémoire affective. Car il y manque l'essentiel, l'attribution à notre personne, la reconnaissance de l'état comme nôtre. Mais quand nous reconnais-

sons un plaisir ou une douleur précédemment ressentie, est-ce le souvenir d'un état ancien qui reparaît, où l'état ancien qui recommence? Et il ne faut pas dire que la question n'a point de sens, comme si c'était la même chose, ou de faire deux fois la même chose, ou de ne la faire qu'une fois et de se souvenir, par après, qu'on l'a faite! — Assurément il est une différence. Et elle est loin d'être négligeable. Toutefois il en est une autre, à ne pas oublier non plus : celle qui distingue les faits d'intelligence et les faits de sentiment. Les premiers ont un objet, les autres pas. Et c'est pourquoi, l'objet absent, quand l'image de cet objet se présente à nous, elle n'en est jamais qu'un reflet, une émanation ou un écho. Et tant que nous nous portons bien, nous ne pouvons jamais confondre. Quand il s'agit d'un sentiment, il n'est pas nécessaire, pour que ce sentiment se réveille, que l'objet qui l'a fait naître nous redevienne présent. Il peut se réveiller à une grande distance de l'objet, et se réveiller plus intense. Dans les crises passionnelles les choses se passent souvent ainsi. Or, ne serait-il pas étrange qu'un sentiment remémoré eût plus de force qu un sentiment actuel...?

N'allons pas plus loin. Il est désormais évident que si nous cherchons aux faits de mémoire affective un critérium semblable à ceux de la mémoire intellectuelle, nous chercherons sans profit. Sachons nous contenter d'un autre critérium. Rappelons-nous l'exemple de tout à l'heure. Un état affectif se produit en nous sans cause apparente. Nous le reconnaissons : fait de mémoire. C'est lui que nous reconnaissons, et non pas les circonstances de son apparition première, puisque, ces circonstances, nous les cherchons longtemps sans les trouver : fait de mémoire affective. Preuve : après que nous avons renoncé à chercher, les circonstances nous reviennent, le souvenir se complète. Et cela prouve la liaison à ces circonstances du sentiment reconnu. La vérité est que dans les faits de mémoire affective, la localisation n'a jamais lieu tant que se prolonge l'oubli des circonstances. Mais ce qui constitue un phénomène de mémoire affective, comme tel, c'est de pouvoir se passer du rappel des circonstances pour reconnaître le sentiment.

Rappelons-nous, maintenant, que le plaisir musical est compté parmi les plus intenses. Rappelons-nous, en second lieu, qu'un plaisir intense est un plaisir qui imprime à notre organisme une secousse profonde. Rappelons-nous, enfin, qu'une vibration déjà imprimée peut se renouveler en l'absence de sa cause. Et nous ne trouverons plus rien d'étrange, à la réapparition de ces états affectifs dont une perception musicale est la cause. Ajoutons, pour finir, que la vérification n'est jamais possible tant que la localisation ne l'est pas, et que celle-ci implique toujours le rappel des circonstances. Et c'est pourquoi nous devons faire tous nos efforts pour amener ce rappel. Il est rare que ces efforts échouent. Il est tout aussi rare que, d'emblée, ils réussissent. Le souvenir se complète au moment où nous avons cessé d'y penser. Mais il ne se complète que parce que nous y avons pensé. Imaginez une arme à détente automatique. Vous aurez beau la presser du doigt, l'arme ne partira point. Mais il faut la charger pour qu'elle parte.

Nous avons lu, avec le plus grand plaisir, dans un fascicule des travaux de la Société de Psychologie un excellent travail du docteur Maurice de Fleury sur la Mémoire musicale et les plaisirs dont elle comble ceux qui en sont doués. M. Maurice de Fleury ne se dit pas musicien, car il ne joue d'aucun instrument, car ses parents ne lui ont jamais appris à lire la musique. Cela n'empêche point M. Maurice de Fleury d'avoir plusieurs partitions de Richard Wagner dans la tête, depuis la première note jusqu'à la dernière. Nous l'en félicitons de grand cœur. Et c'est pourquoi nous éviterons de profiter de ses jolies analyses. Il a cru lire dans l'âme du premier auditeur venu en lisant dans la sienne. M. Maurice de Fleury est décidément bien modeste. Son âme musicale est celle d'un amateur et qui plus est, d'un amateur d'élite. Aussi nous nous interdirons, pour le moment, d'y aller regarder.

V

On sait les deux manières dont Gurney avait raison de dire qu'on peut entendre la musique et l'aimer. Et de même que la vue offre deux sortes de plaisirs, celui de la couleur et celui de la forme, l'Oreille musicale nous fait jouir des sons, et l'Intelligence musicale, des formes sonores. Il est, à notre avis, une troisième manière d'être charmé par la musique : c'est de goûter, par-dessus tout, le mouvement qu'elle imprime aux images et de jouir d'elle par l'imagination.

Nous avons distingué trois sortes d'images : les images motrices, les images visuelles et les images psychologiques. Loin de s'exclure les unes les autres, il leur arrive assez souvent de se mêler ou même de collaborer. Il est rare qu'elles se mélangent à doses égales. Le type prédominant des images suggérées par l'audition musicale est, ou paraît être, le type moteur. Les réserves dont notre affirmation s'accompagne sembleront excessives, peut-être. La plupart de ceux que la musique dispose à la danse ne se doutent vraiment pas que leur imagination en est responsable. Et dans bien des traités de psychologie, il est à peine parlé de l'imagination motrice.

Nous, dont c'est l'opinion, que tout désir a l'imagination pour véhicule, nous ne comprenons pas l'envie de danser sans que des images de mouvement, tout d'abord distantes, ne se rejoignent et presque ne se coagulent sous l'influence d'un rythme danseur persistant. L'auditeur se contente de dire que ce qu'il entend le met en gaieté, et comme la gaieté augmente l'énergie musculaire, il croirait volontiers que le désir du mouvement est, chez lui, l'effet de la bonne humeur.

C'est le contraire. La gaieté suit l'éveil des tendances motrices et le sentiment d'allégresse (ne l'avons-nous point déjà fait remarquer?) est un effet de la sensation d'allègement. Entre la sensation et le sentiment, l'imagination s'intercale : le tout, en moins de temps qu'on n'en met à le dire. Aussi l'interrogation de l'auditeur est-elle, à cet égard, médiocre-

ment instructive. Il n'a généralement connaissance que des faits extrêmes. On joue de la musique. Cette musique lui donne envie de danser. Les faits intermédiaires glissent, pour ainsi parler, à la surface de sa conscience sans presque y laisser d'empreinte.

L'action de ces faits intermédiaires est, à notre avis, indispensable. Et c'est pourquoi nous n'avons pas encore parlé des plaisirs du rythme. — N'est-ce point là un... plaisir des membres? — C'est un plaisir qui s'épanouit dans les membres. Peut-être serait-il plus exact de dire qu'il s'y décharge. Mais il s'est préparé ailleurs. L'oreille, l'intelligence et l'imagination, toutes trois, y ont vraisemblablement travaillé : l'oreille d'abord, n'y insistons pas davantage; ensuite l'intelligence, s'il est vrai, comme nous souhaiterions l'avoir établi, que toute perception d'un rythme est un acte de synthèse élémentaire; l'imagination enfin qui, sous l'influence du rythme perçu, ébauche une forme motrice. La plupart de ceux qui aiment la musique des ouvertures d'Auber ne se doutent pas qu'elles seraient moins de leur goût, si le compositeur n'avait pris la précaution d'y mettre tant d'airs à danser. Et que les connaisseurs eux aussi se le disent. Ils jouiraient moins d'un *final* d'Haydn ou de Mozart, sans l'effet de ces rythmes marcheurs ou danseurs, si propres à mettre les soucis en fuite en disposant les jambes au mouvement. — Je me trompe, ils en ont senti les bienfaits, et comme ils se sont fait une loi de n'éprouver que des plaisirs nobles, ils en veulent presque à Mozart et à Haydn de les avoir trompés sur la qualité de leur génie.

Nietzsche les remerciait au contraire d'avoir su écrire de la musique bien saine et très indiscutablement hygiénique, lui qui — dans les dernières années de sa vie de penseur — avait pris en haine la musique qui ne s'adresse pas exclusivement aux facultés musicales de l'homme, l'intelligence, l'oreille et l'imagination motrice. Nous ne disons point cela pour donner raison à l'écrivain du *Cas Wagner*, Nietzsche, contre l'auteur du *Richard Wagner à Bayreuth*, le même Nietzsche, mais pour excuser le goût d'un certain nombre de fort bons esprits et pour rappeler à ceux qui le tournent

en dérision qu'il est le plus naturel de tous, celui-là même qu'ils auraient gardé, si on ne les eût avertis qu'il y en avait un autre.

Les images psychiques, dont nous n'avons plus à démontrer la réalité, sont celles qui plaisent aux natures tendres et sentimentales. Toute musique ne les excite pas au même degré. Quelle est celle qui favorise l'éveil de ces images? C'est plutôt la musique douce, lente et légèrement vaporeuse, aux teintes facilement mouvantes et changeantes, où la modulation imprime à la mélodie un cachet d'instabilité simulant, à presque s'y méprendre, l'incessant devenir des états d'une âme inquiète. C'est la musique d'un Chopin ou d'un Schumann, tous deux neurasthéniques, et d'une neurasthénie contagieuse; c'est de la musique profondément pénétrante et par là même profondément troublante. — N'est-elle pas aussi profondément belle? — Certes. Et surtout chez Schumann. Seulement il faut savoir l'entendre. Et c'est ce que Nietzsche, sous l'influence des symptômes avant-coureurs de son mal, avait très probablement désappris. Il ne savait plus écouter en artiste ces deux grands artistes. Dirions-nous vrai, si nous ajoutions qu'il était devenu, en les écoutant, la proie de son imagination psychologique, qu'il ne savait plus en gouverner les images et les projeter dans un milieu impersonnel?

Il est des musiciens que l'on admire et que l'on respecte à la manière des héros. Pour être digne de les admirer, il faut savoir s'élever jusqu'à eux, et prendre tout d'abord une juste idée de la distance qui nous en sépare. Il en est d'autres qui semblent venir jusqu'à nous, pour nous faire leurs confidences et qui deviennent ainsi les confidents naturels et presque quotidiens des âmes avides d'inquiétude. On les aime encore plus qu'on ne les admire. On les goûte surtout dans le tête-à-tête. Et quand on s'apprête à recueillir leurs aveux, comme la musique, — à supposer qu'elle ait droit au nom de langue, — est une langue sans verbes, sans distinction de modes, de temps et surtout de personnes, on ne sait plus qui parle, qui se confesse, si c'est l'auteur ou l'interprète. Nous

avons dit que le propre des images psychiques était de se détacher de leur substance primitive et de flotter dans l'atmosphère environnante. Ne les avons-nous pas appelées « des états d'âme sans âme », autrement dit des états d'âme errants, à la recherche de la première âme venue qui leur offre ou un asile ou un lieu de halte? Et ils en trouvent toujours. Et ils en trouveraient beaucoup moins qu'ils n'en trouvent, que ce serait encore beaucoup trop. Une intimité prolongée avec des amis tels que Schumann ou même Chopin — à la gloire de qui de telles intimités ont fait le plus inévitable, mais aussi le plus injuste des torts — peut aiguiser l'Esprit musical et hâter l'éveil des facultés d'analyse. Mais il n'y faut pas trop compter. Faire de la musique pour le plaisir d'augmenter ses crises de vague à l'âme et d'en souffrir — fût-ce délicieusement — à l'état chronique, n'est peut-être pas la façon la plus inintelligente d'en faire. C'en est, quand même, la pire. Les médecins ont commencé à s'en apercevoir. Ils conseillent rarement à leurs clientes l'usage du piano. Ils leur conseilleraient moins encore, à vrai dire, l'usage des romans. J'hésiterais sur ce point, ne sachant vraiment pas, des deux maux, quel est le moindre.

Un jour, je vis un professeur de piano fort en colère. Il enseignait dans un conservatoire de province. L'inspecteur venait de faire sa visite. Et il l'avait blâmé de faire jouer à ses élèves trop de Chopin. — Excellente lecture, n'est-ce pas que celle des *Polonaises*, des *Ballades*, des *Impromptus* et des *Scherzo* pour apprendre à vaincre la plupart des difficultés du mécanisme ! — Soit, mais il y a autre chose dans Chopin : une admirable machine à détraquer les nerfs. C'était à cette machine-là que s'en prenait l'inspecteur des Écoles de musique. Car il n'était pas bien sûr de l'habileté du maître à en prévenir les effets néfastes. On peut les prévenir, croyons-nous, en appliquant à la lecture de ces belles œuvres une méthode d'analyse, et en forçant l'élève à y voir autre chose que des états d'âme. Je parle de ce qui s'y trouve plus sûrement que tout le reste, à savoir de la musique, pas toujours de la très bonne, mais souvent de la très belle. S'il est vrai que les œuvres de Chopin, parmi lesquelles « il en est qui

sont de purs sanglots », sont les échos d'une âme malade et qui ne détestait pas de rester incomprise, ne nous imaginons pas que ce soit assez, pour être un génie musical, d'être né avec le génie de la souffrance. Il ne suffit pas de savoir pleurer pour savoir écrire de très beaux vers. Là-dessus, n'en croyons pas trop Musset. Et si nous voulons savoir quel artiste fut Chopin, étudions de près sa manière de composer et d'écrire. Cherchons à lire, non dans l'âme de l'homme, mais dans l'âme musicale de l'artiste, et pénétrons les secrets de son art. Ces secrets ne sont nullement impénétrables. Seulement, pour les pénétrer, il faut beaucoup plus de science que d'imagination.

Il est un autre moyen de prévenir les méfaits de l'imagination psychologique : c'est d'éviter, de parti pris, la contagion des images, en leur refusant systématiquement l'hospitalité. Elles errent, disions-nous, à la recherche d'une âme sur qui elles se posent. Offrons-leur cette âme, mais que ce ne soit ni la nôtre, ni celle du prochain. Créons-la de toutes pièces en faisant appel à l'imagination dramatique. Et nous serons alors spectateurs au lieu d'acteurs. Je ne sais qui écrivait un jour que la musique de *Tristan et Yseult* serait presque mortelle, sans le drame qui l'objective et nous empêche de croire que c'est à nous que cette musique s'adresse, que c'est de nous qu'elle nous parle et de notre for intérieur sur lequel elle nous ouvre de soudaines, de profondes et presque d'effrayantes perspectives. Je n'oserais garantir que le danger en soit tout à fait conjuré. Il en est, très certainement, amoindri.

C'est donc que, pour l'amoindrir, il faut faire appel à l'imagination romancière, qui seule peut guérir de l'imagination romanesque. Celle-ci nous tient à demeure dans notre propre esprit et nous fait prisonniers de nous-mêmes. Celle-là nous délivre. Le coup de pistolet qui tua Werther sauva Gœthe du suicide. Nous voudrions achever notre pensée par un admirable fragment de *Thomas Graindorge* où l'auteur, pour éviter le contact des images psychiques, leur offre une âme de sa création, l'âme vaste et impersonnelle de l'homme. Il est vrai qu'il vient d'écouter un fragment de Beethoven, et que

Beethoven a un type d'imagination qui l'éloignerait des poètes lyriques en le rapprochant des poètes épiques. La « conversion » des images eût été, peut-être, moins facile sous l'influence de Chopin ou de Schumann. Il n'importe. Nous n'avons pas à nous occuper de ce qui est facile ou difficile, mais de ce qu'il est à souhaiter que l'on fasse ou, du moins, que l'on tente, pour échapper aux dangers de l'imagination psychologique. Voici le commentaire de H. Taine :

« C'est une phrase d'une ligne lente et d'une tristesse infinie qui vient et revient incessamment comme un unique et long sanglot. Au-dessous d'elle, des sons étouffés se traînent. Chaque accent se prolonge sous ceux qui suivent et meurt sourdement, pareil à un cri qui s'achève par un soupir ; en sorte que chaque nouvel élancement de la souffrance a pour cortège les anciennes plaintes et que, sous la lamentation suprême, on démêle toujours l'écho affaibli des premières douleurs. Il n'y a rien d'âpre dans cette plainte, aucune indignation, aucune révolte. Le cœur qui la fait ne dit pas qu'il est malheureux, mais que le bonheur est impossible; et dans cette résignation, il trouve le calme. Comme un malheureux brisé par une grande chute et qui, gisant dans le désert, voit les pierreries chancelantes du ciel incruster le dôme de sa dernière nuit, il se déprend de lui-même, il s'oublie, il ne songe plus à réparer l'irréparable ; la divine sérénité des choses verse en lui une douceur secrète et ses bras qui ne peuvent plus soulever son corps meurtri, s'ouvrent encore et se tendent vers la beauté ineffable qui luit à travers ce mystique univers. Premièrement les larmes de la souffrance tarissent pour laisser couler celles de l'extase, ou plutôt les deux se confondent dans une angoisse mêlée de délices. Parfois le désespoir éclate, mais la poésie aussitôt surabonde et les modulations les plus désolées s'exhalent enveloppées dans une magnificence si extraordinaire d'accords que le sublime surnage et couvre tout de sa puissante harmonie [1], etc. »

1. Taine, *Vie et opinions de Thomas Graindorge*, p. 329 ; Paris, Hachette, 1893.

Cette page a mérité d'être célèbre. On la cite quelquefois, on ne la commente jamais. Et l'on a tort. Car ce qui en fait la beauté, ce n'est pas seulement la multiplicité, la luxuriance des images. C'est encore la clarté des sources dont les images dérivent. J'appelle l'attention sur les mots de « tristesse infinie »; « nouvel élancement de souffrance » ; sur cette phrase encore : « Il n'y a rien d'âpre dans cette plainte, aucune indignation, aucune révolte »; et enfin sur un autre passage, où la psychologie musicale de Beethoven nous paraît résumée étonnamment. Nous disions, il n'y a qu'un instant, que Beethoven donnait presque toujours l'impression d'un poète épique, beaucoup plus que d'un écrivain lyrique, qu'il chantait plus volontiers *la* douleur que *ses* douleurs. Et que dit l'auteur de *Graindorge*? « Le cœur qui la fait (cette plainte) ne dit pas qu'il est malheureux, mais que le bonheur est impossible. » Ouvrez au contraire l'exquis et attachant recueil des *Nocturnes* de Chopin. Ne sont-ce pas les secrets de son âme qu'on dirait qu'il nous livre? Et c'est pourquoi Beethoven a tant d'admirateurs et Chopin tant « d'amis ».

— Tout le monde n'a ni le talent de Taine, ni l'imagination assez précise pour vaincre la diffluence des images et les ordonner en un tableau mouvant! — Mais ce que Taine a dû commencer par faire pour écrire ce commentaire psychologique qui est un chef-d'œuvre, c'est de voir venir les images de les empêcher d'arriver trop près, et d'être invisibles, c'est d'essayer de les convertir en images dramatiques grâce au concours de l'imagination visuelle; c'est surtout de se garer de leur invasion.

Les remarques qui précèdent ont été faites autour de deux noms. Elles portent plus loin. Elles s'étendent à tous les musiciens dont le tour d'imagination est lyrique, et principalement à tous les auditeurs qui ont le tour d'imagination romanesque, à toutes celles qui prennent le don des larmes pour un signe infaillible de vocation. — De vocation? peut-être. Il n'est pas certain que ce soit de vocation artistique... Mais nous avons assez moralisé pour qui ne veut faire œuvre que de psychologue. Cessons de nous préoccuper de ce que les plaisirs de l'imagination psychologique, quand ils sont

d'origine musicale, peuvent avoir de troublant pour le repos des mères de famille, et ne nous étonnons pas que l'on y revienne après les avoir éprouvés. Une des plus grandes joies de la vie n'est-elle pas de se sentir vivre, surtout quand on se sent vivre deux fois, trois fois... dix fois plus qu'à l'ordinaire? Et ce n'est peut-être pas assez dire. Et quand vient le moment d'expier, — car il arrive toujours — si l'on juge que l'expiation est somme toute, assez peu de chose au prix de ces joies dont l'intensité donne le vertige, un vertige qui fait des malades mais ne fait presque pas de victimes, on juge assurément contre la morale et contre l'hygiène. Et l'on se fait donner raison par la psychologie.

On dit souvent : « Tout homme a quatre caractères : le sien; celui qu'on lui prête ; celui qu'il croit avoir ; celui qu'il voudrait avoir. » Ce qui fait bien quatre. Mais, sur ces quatre, le deuxième seul apparaît; les autres restent dans la coulisse. Peut-être la musique aide-t-elle à les en faire sortir. Au cas où elle y aiderait, elle aurait bien mérité de la reconnaissance des hommes, car elle flatterait, à un degré où seule elle sait atteindre, leur insatiable appétit de « divertissement ».

CHAPITRE XII

LES CONDITIONS OBJECTIVES DE L'ESPRIT MUSICAL
RAPPORTS DE LA PSYCHOLOGIE MUSICALE ET DE L'ESTHÉTIQUE

Cessons maintenant de regarder en nous pour examiner ce qu'y fait la musique, les fonctions qu'elle amène de la puissance à l'acte, les impressions qu'elle détermine, les joies ou les douleurs dont elle nous remplit — douleurs qui sont encore des joies dont l'âme est avide — les souvenirs qu'elle dépose au fond de la conscience, les images qu'elle fait voltiger en désordre, à moins que l'attention ne les surveille et que la volonté ne les discipline, ce qui n'est point l'ordinaire ; oublions tout cela. Souvenons-nous de l'idée qui nous a dirigés pendant nos longues et parfois minutieuses recherches, à savoir l'idée qu'au-dessus des fonctions de l'Oreille musicale il en est d'autres, relevant non plus du « sens » mais de « l'esprit » ou de « l'intelligence » ; demandons-nous ce que cela prouve à l'égard, non plus de ce que nous sommes, mais de ce que la musique doit être, de ce qui lui est impossible de ne pas être. Les fonctions musicales ne sauraient dépendre exclusivement de ce que nous sommes. C'est l'œil, dit-on, qui crée la lumière. D'autres, et peut-être plus avisés, ajoutent que l'œil, en parant le monde de couleurs et de formes, ne fait que lui rendre ce qu'il en a reçu. Car si les vibrations de la matière, objet immédiat de la vision, n'avaient point agi sur les organismes des hommes et des vivants, l'organe de la vision,

non seulement ne se serait jamais ouvert, mais les éléments anatomiques dont cet organe est fait ne se seraient jamais différenciés. C'est donc la lumière qui nous a rendus voyants. Et de même c'est la musique[1] qui, par son efficace, lentement mais continuellement agissante, nous a pourvus d'une Oreille et d'une Intelligence musicales. Elle les a faites à son image.

Cherchons donc ce qui, hors de nous, permet à notre Intelligence musicale d'être et d'agir.

Nous attribuons à l'oreille tout ce qui est sensation pure. Dans l'état normal, tout le monde perçoit les sons musicaux (hauteur, intensité, timbre). Nous attribuons à l'intelligence tout acte consistant à saisir et percevoir l'unité d'une mélodie.

En effet, autre chose est comprendre une phrase, ce qui est occasionnellement, affaire d'oreille. Autre chose est entendre les sons élémentaires dont cette phrase est faite. La différence est évidente. Chaque fois qu'il nous arrive d'assister à une conversation dans une langue que nous ne parlons point, nous entendons des sons, ce qui est l'affaire de l'ouïe. L'intelligence voudrait intervenir. Mais elle ne peut comprendre.

Cette distinction vaut pour les phrases du discours ordinaire. Si nous avons été lus et compris, on accordera sans difficulté, j'imagine, qu'elle ne peut manquer de valoir pour les phrases chantées ou jouées par un instrument, n'importe lequel, pourvu que ce ne soit ni un tambour ni un tambourin.

— Oui, chacun l'accordera, mais à une condition. C'est qu'il y ait des « phrases » musicales. En est-il? Nous l'affirmions jadis. Nous l'avons peut-être, insuffisamment établi.

Toutefois, si nous avons, les premiers à notre connaissance, prononcé les mots « d'Intelligence musicale » au sens que nous leur avons attribué, nous n'avons pas inventé la « phrase musicale ». Même le verbe *phraser*, qui ne s'emploie guère au sens de « parler », appartient, au temps où nous sommes,

1. Une fois inventée.

au vocabulaire de la musique. On peut même aller jusqu'à dire qu'il lui appartient exclusivement. Un maître de chant, reprochait un jour à une de ses élèves de « mal phraser ». Je lui demandais ce que cela voulait dire. Il me répliqua, de fort méchante humeur, que cela se comprenait tout seul. Je me passai de sa réponse. Et j'observai que l'élève chantait..., comme une hache, si les haches savaient chanter. Tant pis pour la comparaison ! Ceux qui la trouveront bizarre en seront quittes pour réfléchir. Et bientôt, je gage, ils auront compris. Le propre de la hache n'est-il pas de trancher par coups discontinus? Et ne chante-t-on pas comme une hache quand, au lieu d'unir des sons et de les faire glisser les uns sur les autres, on les juxtapose tout de même que si on les additionnait un à un?

Du chanteur passons au pianiste. Qu'est-ce qu'un pianiste qui « phrase mal »? Inutile de répéter notre commentaire. C'est un pianiste qui fait la note, mais de qui l'on pourra dire, et même très certainement l'on dira qu'il joue bêtement. « Jouer bêtement » est donc un terme que chacun comprend ou est censé comprendre. A-t-on besoin d'expliquer ce que signifie « lire bêtement », si ce n'est à ceux que ce travers afflige? C'est, — n'est-ce pas? — lire comme si l'on ne comprenait rien. Ainsi, notre pianiste jouerait sans comprendre ce qu'il joue; ainsi, et c'est là où nous voulons en venir, les deux idées d' « intelligence musicale » et de « phrase musicale » sont deux idées coordonnées, corrélatives. La réalité de la seconde est liée à la réalité de la première, Nous l'avons déjà pressenti. Nous l'avons même déjà postulé. Il nous reste à en faire la démonstration.

La phrase parlée se compose de mots et de sons, d'éléments sensibles et d'éléments intelligibles. (Je donne à ces termes le sens vulgaire et non celui que Kant leur a donné.) La phrase — chantée sans paroles — comprendra-t-elle des éléments d'une autre nature que le son? Mais lesquels? Comment répondre? Ne va-t-on pas, afin d'essayer de répondre, heurter de front une difficulté d'apparence invincible? La notion de « phrase » ne touche-t-elle pas à la notion de langue?

Or cette dernière confine à l'idée d'*expression*. Et voilà le problème de l'expression musicale auquel il n'a été fait que de rapides allusions, qui va maintenant, nous arrêter au passage, et nous contraindre à le résoudre. Qu'exprime donc la musique? « Des sentiments et au besoin des idées », écrivait un jour M. Brunetière. Nous ne sommes sûrs ni de l'un ni de l'autre. Peut-on même soutenir que la musique « exprime »? — Mais ne l'avons-nous pas affirmé au chapitre des « images »? — Nous affirmions simplement l'apparence. Il reste à se demander quelle réalité correspond, hors de nous, à l'apparence qui est en nous.

Cette question et celles qu'elle a coutume de traîner à sa suite, irritent par leur obscurité d'abord, en outre et surtout par la nécessité, où l'on a conscience d'être, qu'il faudra s'y appliquer tôt ou tard. Et puis, au fur et à mesure que l'on pénètre dans le vocabulaire courant, non de la critique proprement dite qui se fait son dictionnaire et en est à peu près responsable, mais de la simple conversation musicale où l'usage fournit les mots et où les mots librement circulent, sans avoir aucun titre de légitimation à produire, on tremble d'y apercevoir les éléments d'une esthétique ou même quelque chose comme une métaphysique préformée. En ce cas, il suffirait pour dégager cette métaphysique, d'imiter l'écolier qui passe à l'encre des mots tracés au crayon. Au fond de cette langue extrêmement mobile, il est à craindre qu'on ne découvre des fragments disparates, cherchant vainement à se rejoindre, ayant chacun son histoire, et comparables, chacun, aux épaves d'une métaphysique dont le naufrage aurait devancé la navigation. Si donc nous nous étions fait une loi de n'employer aucun terme non préalablement défini, nous nous serions fait une loi inobservable. Notre tâche consisterait à poser des problèmes, à tirer les énoncés des uns des autres, à ordonner tant bien que mal, une hiérarchie d'énigmes. Nous avons mieux à faire. Nous avons à circonscrire nos recherches, à ne pas sortir du problème posé par la réalité présumée — jusqu'à nouvel ordre — de la phrase musicale, et en cas de succès à en développer les suites les plus immédiates.

I

Rappelons ceci tout d'abord. À supposer qu'il y ait des phrases musicales, celles-ci ne sauraient, de tout point, ressembler aux phrases du discours ordinaire. Les gens qui parlent alignent des propositions. Une proposition exprime une idée. Cette idée se décompose en idées élémentaires dont le nombre se mesure à celui des substantifs, des adjectifs et des verbes. L'unité intelligible de la phrase est le mot. Au delà du mot, l'analyse continue, mais elle n'aboutit qu'à des éléments sonores qui, par eux-mêmes, ne signifient rien, syllabes, consonnes, voyelles. Ici la part de l'intelligence et la part de l'oreille ne sauraient être confondues. Inutile d'ajouter que le sens d'une phrase est lié au sens de ses mots.

Dira-t-on que le sens d'une phrase musicale est lié au sens de ses notes ? On le pourra dire, mais « en un tout autre sens » et après avoir joué sur ce dernier terme. Le sens d'une phrase parlée ne diffère point de sa signification. « Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit ! » Chacun de ces mots signifie quelque chose. Mais une phrase musicale ne signifie rien. Et la preuve qu'elle ne signifie rien, c'est que, sur un air, on écrit des paroles et que, sur un même air, on peut écrire des paroles très différentes. Or, si la phrase musicale ne signifie rien, à plus forte raison ne signifient rien les éléments dont elle est formée, les notes.

Allons plus loin. Dites-moi, je vous prie, quelle est la fonction d'une note dans la phrase musicale. Je vous passe la comparaison de la mélodie avec le discours, je consens au « discours musical ». Mais poussez la comparaison. Allez du discours aux « parties » du discours. A quoi direz-vous que ressemblent les notes? est-ce aux mots des phrases ou bien aux syllabes des mots? — Aux syllabes apparemment ! — J'ai recueilli cette réponse et je m'y attendais. En effet, quand on chante, comme on énonce des mots, et qu'en général — pas toujours — on fait entendre une note par syllabe prononcée,

comment éviterait-on d'assigner aux notes une fonction analogue à celle de la syllabe? Et voilà le fruit des comparaisons boiteuses ! Car où donc seraient les mots?

Essayons pourtant de faire un peu plus de lumière dans cette pénombre. Ce n'est que de la pénombre et bientôt, peut-être, on s'en apercevra.

D'abord, si l'on ne veut, de parti pris, renoncer à voir clair, on fera bien de se donner pour exemple une mélodie ou un fragment de mélodie qui n'a pas été destiné à la voix humaine. Choisissons, si vous voulez, car il est, ou très peu s'en faut, dans toutes les mémoires, le chant majeur de la *Marche funèbre* de Chopin. Je sais que des indiscrets se sont employés à le métamorphoser en romance. Il n'importe. Ce chant est célèbre comme fragment d'un *andante*, l'*andante* d'une *sonate* en *si bémol mineur*. Et ceux qui se le remémorent ne songent nullement aux paroles du rimeur français. Commençons donc notre analyse.

Je remarque d'abord un arrêt sur le premier temps de la première mesure, un arrêt sur le troisième temps de la seconde. Et de même pour les deux mesures qui suivent :

1 – – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | 2 – – – ⌒– | 3 ⌒– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | 4 – – ⌒– – |

Après un arrêt sur le premier temps de la cinquième mesure les sons élémentaires se succèdent d'une façon presque isochrone jusqu'au premier temps de la huitième :

5 ⌒– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | 6 ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | 7 ⌒– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | 8 ⌒– – ⌒– – |

A ce moment, il y a « reprise ». La phrase est finie. Faut-il dire : « La phrase? » ou « la strophe? »

L'usage n'est pas de recourir à l'alinéation quand un membre de phrase musicale est terminé. Aussi bien cet usage ne s'imposerait-il véritablement, en poésie, que dans le cas où le mot final de chaque vers terminerait, si l'on peut ainsi dire, une fraction de sens. Les vers de Victor Hugo se passeraient de mise à la ligne. Ils sont d'autant plus faciles à dire que la mémoire des yeux n'y vient pas au secours des deux autres,

celle de l'oreille et celle de l'esprit. Si l'usage de mettre à la ligne s'était établi chez les musiciens, les lecteurs auraient appris ce qu'ils ignorent, et qu'entre la strophe du poète et la « phrase du musicien » il est de curieuses ressemblances[1].

Les arts littéraires ont la parole à leur service : c'est le langage humain qui leur tient lieu de matière. Et tout langage humain charrie des idées. Ouvrir ses oreilles et les maintenir attentives ne suffit pas si l'on veut comprendre. Derrière les mots, des idées apparaissent qu'il faut être en état d'apercevoir et de saisir. En musique rien de tel. Il y est peut-être, et même très certainement, quelque chose à comprendre. Mais ce n'est point cela.

Ici nous touchons à l'un des problèmes les plus délicats de l'esthétique. Et c'est peut-être témérité que d'en agiter d'aussi graves, si l'on n'est pas en mesure de les discuter à fond. On nous excusera de ne faire que les désigner à l'attention du psychologue et du critique. Au cas où le goût littéraire ne supposerait, chez celui qui passe pour en avoir, d'autre intelligence que celle des idées, il suffirait de comprendre ce que dit un poète et l'on comprendrait sa poésie. Or cela n'est point. Nous sommes tous, en France — tous ceux qui savent lire et ne sont pas idiots — capables de comprendre les idées de Lamartine. Un médiocre élève de quatrième traduirait Lamartine en prose et n'y ferait pas de trop gros contre sens. Mais est-il sûr, en pareil cas, que le traducteur en prose le plus littéralement exact fût le plus intelligent admirateur du poète? Il en serait ou pourrait être le plus inintelligent. Et en voulant mettre Lamartine en prose, il aurait donné la mesure de son inintelligence. Serait-ce donc que pour comprendre un poète, l'intelligence de ses idées ne saurait suffire? Mais de quelle autre intelligence parle-t-on, quand on reproche à un mathématicien, par exemple, de lire Lamartine

1. Ces ressemblances ont frappé un psychologue de la musique des plus avisés, M. Mathis Lussy, dont je recommande les ouvrages sur l'*Expression musicale*, le *Rythme musical*, l'*Anacrouse dans la musique moderne* à tous les musiciens capables de penser et de réfléchir. La justice nous fait un devoir de reconnaître dans Mathis Lussy un de nos devanciers. La vérité pourtant est que ses livres, *alors ignorés de nous*, sont restés sans influence sur nos idées.

et de n'y rien comprendre ? Est-il une autre intelligence que celle des idées ?

Oui. Ne sent-on pas, en effet, qu'il n'est jamais de poète sans imagination, de poésie sans images, et que la valeur poétique d'un ouvrage en vers est liée, plus étroitement qu'à celle des idées, à la nature des images au milieu desquelles se joue l'imagination de l'artiste ? Car le poète est, avant tout, un artiste. S'il n'est que penseur, il n'est pas poète, et l'éventuelle médiocrité du penseur n'entraîne pas nécessairement celle du poète. La remarque est vieille. Elle n'a pas encore, tant s'en faut, cessé d'être vraie.

L'imagination dès lors, aurait une sorte de logique à elle : percevoir la cohérence des images, leur distribution, le rayonnement des unes vers les autres, leurs affinités et, comme eût dit Charles Baudelaire, leurs « correspondances », voilà ce que savent faire, sans l'avoir jamais appris, ceux qui sont nés avec le don de comprendre les poètes.

Vous venez de lire le *Lac*. Vous avez compris le texte. Mais peut-être n'en avez-vous compris que... la prose. Et c'est pourquoi vous n'êtes nullement ému. Donc la valeur esthétique du poème vous a échappé. Quelqu'un près de vous répandait d'abondantes larmes et vous lui portez envie. Et vous le supposez doué d'un sens qui vous manque. N'en croyez rien. Il n'a pleuré que sur lui-même. « L'histoire » du *Lac* lui a rappelé son histoire. Il a compati au sort du héros ; tels les jeunes collégiens dont les yeux se mouillent en lisant *Graziella*. Les œuvres des arts littéraires touchent, en effet, de trop près à la vie, pour ne pas remuer profondément, chaque fois qu'aux situations imaginées par le poète correspondent des situations réelles dont le souvenir est resté vivace. Et si le trouble de l'auditeur satisfait la vanité du poète, c'est que le poète ne demande que des larmes. Peu lui importe d'où ces larmes viennent. Il devrait lui importer beaucoup au contraire. Bref, si c'est le sujet du *Lac* qui nous émeut au lieu d'en être la... poésie, on peut bien dire que nous sommes émus à contre-sens. Il resterait dès lors à démontrer que la beauté poétique a pour essence un élément formel, disons mieux... morphique. La démonstration nous

mènerait bien loin de notre sujet. Elle serait laborieusement, peut-être insuffisamment convaincante. Elle serait d'ailleurs inutile, peut-être. Car ce que nous venons de dire, chacun en est persuadé. Tout le monde ne sait pas ce qui distingue la poésie de la prose. Tout le monde sait que la différence ne tient pas aux idées. A quoi tient-elle alors si ce n'est aux images? Car il n'y a nulle beauté en dehors du champ de l'imagination. Il y aurait, dès lors, une autre intelligence que celle des idées et qui serait, précisément, l'intelligence esthétique. Et celle-ci consisterait en un don spécial, celui de percevoir les cas où les règles de la logique des images se trouvent appliquées, ceux où elles sont enfreintes. La distinction du beau et du laid n'est pas autre chose.

Une musique laide, par exemple, est une musique où les images sonores — autrement dit les sons — ne s'attirent pas les unes les autres et forment des unions mal assorties. A ce point de vue, et la remarque peut être suggestive, le sort fait à la musique n'est pas très loin d'être un privilège. Quand on est ému par un récit poétique, on n'est jamais assuré de l'être par la beauté qui lui est propre. Dans les arts littéraires et plastiques, où l'imitation joue un rôle, la question de vraisemblance ou de ressemblance ne peut s'éluder. Au plaisir d'admirer s'unit le plaisir de reconnaître, plaisir dont la mémoire est le siège, et qu'on exagérerait en le qualifiant d'esthétique. Là où les images veulent être calquées sur les choses, on peut se demander si les lois de leur groupement esthétique ne sont pas engagées dans celles de leur groupement objectif à l'état ordinaire, au point que la distinction des deux logiques, celle des idées et celle des images y est infiniment plus facile à pressentir qu'à faire. En musique, où l'on n'imite rien, rien de ce qui tombe sous les sens, si ce n'est exceptionnellement et d'une manière toujours, à quelque degré, distante du modèle, le plaisir esthétique pur a des chances de se produire sans aucun mélange de plaisir adjacent. Quand vous admirez un beau portrait, si vous êtes connaisseur médiocre, vous n'êtes pas toujours sûr de ne point admirer l'original de ce portrait. Mais quand vous jugez une phrase musicale jolie, c'est elle qui vous plaît et rien d'autre. —

N'avons-nous point dit qu'au plaisir musical se mêlaient le plaisir des membres et parfois celui de l'imagination visuelle ou psychologique? — Nous nous souvenons bien l'avoir dit. Mais quand nous disons d'un air qu'il est joli, nous ne parlons que de lui. Quand nous disons qu'il est gai, triste, entraînant ou endormant, nous parlons à la fois de lui et de nous. Il y a là deux façons d'en parler très différentes, et à moins de prendre plaisir à brouiller les idées, ce serait marque de singulière étourderie que de les confondre.

Ainsi l'Intelligence musicale n'est pas une intelligence d'idées. C'est une intelligence d'images ou de formes. Pour mieux nous en convaincre, revenons à l'*andante* de Chopin dont nous avions intentionnellement interrompu l'analyse. Nous en avons examiné les huit premières mesures, et nous avons constaté que la « strophe » était finie, que ces mesures nous offraient quelque chose d'un, qu'elles formaient un ensemble saisissable. L'air est donc complet. Si nous attendons qu'il continue, c'est par habitude, les compositeurs d'aujourd'hui nous ayant accoutumés aux longs morceaux. Récitons-nous maintenant ces huit mesures. Arrêtons-nous, je suppose, à la quatrième note, trahis par notre mémoire et nous sentant tout à fait incapables d'aller plus avant. Que se passe-t-il alors ? De deux choses l'une, ou il ne se passe rien et la surdité musicale nous guette, pour ne rien dire de plus. Ou nous éprouvons une sensation analogue à celle d'un marcheur subitement arrêté dans sa marche : il n'a plus où poser le pied, et cependant il faut qu'il marche encore, car il ne se sait pas, car il ne se sent pas arrivé. Reprenons notre phrase musicale, et faisant un effort de mémoire, menons-la jusqu'à la huitième mesure. Nous nous sentirons satisfaits. Nous éprouverons l'impression du voyageur au terme de sa course. Imaginons maintenant autre chose, un nouvel arrêt sur le troisième temps de la deuxième mesure. L'impression sera d'une autre nature. Nous nous figurerons être à une sorte de *tournant* : le voyage n'est pas fini ; si ce n'est pas encore le moment du repos, c'est, du moins, un moment de halte.

De tout cela, sans doute, presque personne ne se rendrait compte, si l'attention et surtout la réflexion ne venaient, tôt

ou tard, nous en instruire. Et pourtant ce qui vient d'être décrit se passe, ou très peu s'en faut, chez tout le monde. Vous êtes aux Tuileries pendant un concert militaire. L'orage éclate. La musique s'interrompt et elle s'interrompt au milieu d'un air. Vous vous en apercevez et la plupart de vos voisins, eux aussi, s'en aperçoivent. L'impression de l'attente déçue est à peu près générale. On dirait d'un mobile arrêté dans sa course. Ce n'est là qu'une comparaison, mais il paraît bien que la comparaison s'impose.

Serrons de plus près la comparaison. Peut-être réussirons-nous à nous convaincre que l'unité d'une phrase musicale est bien plus semblable à celle d'une forme plastique qu'à celle d'une phrase de la conversation. Il fallait s'y attendre, d'ailleurs. Car si la phrase musicale nous a paru voisine de la strophe, si, d'autre part, nous avons cru pouvoir distinguer dans une strophe deux sortes d'unité, l'une ayant sa source dans les idées qui forment la trame du discours, l'autre ayant sa matière dans les images qui animent les idées, ou cette seconde espèce d'unité n'est qu'une illusion, une chimère, ou il s'agit bien là de l'unité d'une « forme ».

II

Mais comment parler de « forme » là où rien ne parle aux yeux? Comment supposer que le musicien dessine? Nous l'avons affirmé. Et nous ne nous sommes peut-être pas suffisamment interrogés sur le droit de l'affirmer. Nous nous sommes maintes fois exprimés comme si le musicien, après qu'il est allé se chercher une matière sur les degrés de l'échelle musicale, se préoccupait d' « informer » cette matière, à l'imitation du peintre, du statuaire, de l'architecte. Or c'est ici que la difficulté apparaît, pour ne pas dire l'invraisemblance. Le son est la matière du musicien. Il est inétendu. Il est produit par de la matière. Il ébranle notre organisme. Donc il agit sur de la matière. Mais, en lui-même, est-il de la matière? Celui qui oserait dire « non » payerait d'audace. Et la fortune

récompenserait peut-être son audace en le mettant sur la route du vrai.

Mais comment donner une forme à de l'immatériel — tout au moins apparent — c'est-à-dire à l'informe ? Ne nous hâtons pas de déclarer le problème insoluble, puisqu'en fait il est quotidiennement résolu. Et d'ailleurs on parle bien des « images sonores », comme s'il pouvait jamais y avoir d'images véritables autres que visuelles ! Le terme « image » de *spécifique* qu'il était, à son origine, est devenu *générique*. Pourquoi le terme « forme » aurait-il un sort différent ? *A priori*, rien ne s'y oppose.

A priori peut-être. Toujours est-il que pour tenter avec succès le néologisme, il faut pouvoir éliminer de la connotation du terme « forme » tout ce qui a rapport à la vue, sans cesser de lui conserver une signification. Une image « non visuelle », ou plutôt « autre que visuelle » cela se comprend. Génériquement parlant, l'image est ce qui reste de la sensation quand l'objet qui la détermine a disparu du champ de la perception. Mais le mot « forme » n'est-il pas indissolublement lié à la notion de *plastique* ? Et l'art musical n'est pas un art plastique !

Enfant, il m'est arrivé d'avoir devant les yeux, et à mainte reprise, un tableau du peintre Gérome. Michel-Ange, aveugle, y est représenté, palpant le *Torse du Belvédère*. Et la physionomie de Michel-Ange exprime l'admiration. Nous avons mis longtemps à comprendre le sujet, ce qui veut dire que nous avons mis longtemps à nous familiariser avec la notion de forme tactile. On sait assez qu'une telle notion est l'œuvre commune du tact et de la mémoire. Chaque nouvelle impression de tact s'ajoute aux impressions antérieures, et en s'y ajoutant, s'y enchasse, non, comme la partie d'un tout inorganique qui reste toujours extérieure à son adjacente, mais comme celle d'un tout organisé. A le bien prendre d'ailleurs, les notions de forme et d'inertie se repoussent. Et si Leibnitz paraît être allé trop loin quand il a voulu étendre les bornes du monde moral jusqu'au delà des frontières du monde géométrique, c'est qu'on oublie qu'il ne séparait guère la moralité de l'ordre, pas plus que l'ordre de l'organisation. Si la

forme nous paraît inerte — et ce que nous allons dire est vrai de toute forme, même de la forme géométrique — c'est que, l'embrassant d'un seul regard, nous constatons, qu'aussi longtemps que ce regard dure, la forme demeure rigide et immobile. Fermons les yeux. Appliquons-y la main. Nous en devenons, aussitôt, les constructeurs imaginaires. Et il semble que sous nos doigts l'inerte prenne vie. Michel-Ange aveugle admire peut-être avec plus de ferveur que n'eût admiré Michel-Ange voyant ; car il refait, en imagination, le travail du grand artiste inconnu. Il assiste au devenir de l'œuvre. Chaque mouvement de ses mains l'emplit d'une joie profonde, la joie de l'attente surpassée. Ici la mémoire joue un rôle indispensable, on l'a déjà dit. La prévision, elle aussi, joue un rôle. Mais ne devançons pas nos recherches futures. Considérons seulement la possibilité de saisir une forme autrement que par la vue, soit par l'intégration de sensations successives. Ainsi envisagée, la notion de forme s'adjoint celle de mouvement. Et les deux notions se complètent l'une l'autre. La seconde en effet n'implique point la première, puisqu'aussi bien, il n'est pas de forme qui ne soit définie, qui n'ait, pour ainsi dire, sa loi de génération, à elle propre, et que tout mouvement, de lui-même, n'est pas apte à la génération d'une forme (ou d'une figure). Et pour que la première des deux notions appelle la seconde, il faut que la notion de forme se vide de tout ce qui, en elle, relève de la vue.

Si c'était ici le lieu de s'engager dans une des difficultés les plus embarrassantes, — dirai-je de la psychologie ou de la métaphysique ! — on se demanderait si la notion de forme tactile a plus que le nom de commun avec celle de forme visuelle. En cas de négative, il faudrait, de toute nécessité, reconnaître, qu'au lieu d'une élimination partielle, on a fait tout à l'heure une soustraction totale. Il en serait donc, à peu près, de la forme tactile et de la forme visuelle, ce que nous avons craint qu'il n'en fût de la phrase orale et de la phrase musicale. On aurait un même nom applicable à deux objets irréductibles, ce qui n'aurait rien d'invraisemblable. Toutefois ce n'est pas seulement aux artistes aveugles qu'il arrive de juger d'une forme par le tact.

Même ceux dont la vue est excellente estiment que la beauté d'une forme, quand elle n'est pas exclusivement perceptible à l'œil, doit, pour être jugée comme il convient, faire appel à tous les sens compétents. Et la statuaire s'adresse... Mais non! la statuaire ne s'adresse qu'à un seul de nos sens, et jamais le tact n'a mérité le nom de « sens esthétique ». Nous oublions que Michel-Ange a vu, s'il a perdu le don de voir, qu'il juge le *Torse* par ses yeux d'autrefois, par les images visuelles que suscitent, en lui ses impressions tactiles. Dirait-on d'un musicien lisant une partition qu'il ne fait que la lire sans l'écouter intérieurement? Un sourd de naissance ne comprendrait rien à la disposition des signes graphiques qui représentent les notes. Et de même, un aveugle de naissance serait-il sensible à la beauté plastique?

Quand à l'idée de forme vient s'adjoindre celle de mouvement, loin de s'appauvrir, la première enrichit sa connotation d'une partie nouvelle sans rien éliminer des éléments préexistants. La forme tactile n'est décidément pas hétérogène à la forme visuelle. Du moins elle ne l'est pas radicalement.

Il est assez incommode de ne pouvoir, en dépit de ce que l'on eût souhaité, passer son chemin sans prendre garde aux obstacles métaphysiques qui encombrent la route. Et nous employons le mot « métaphysique », n'ayant pas encore réussi à nous persuader qu'il suffise d'être observateur habile pour surmonter de tels obstacles. L'esprit de systématisation ou de construction dirige à son insu le psychologue. On dirait vraiment que d'inconscientes déductions, au cas où il pourrait en être de telles, viennent traverser ses inductions et en altérer le contenu empirique. Nul n'est donc jamais assuré de rester psychologue, même s'il s'est promis de ne rien faire d'autre que d'examiner et de constater.

Aussi, la psychologie des fonctions musicales gagnerait singulièrement à être faite par des aveugles de naissance. D'eux, l'on saurait, ou, du moins, grâce à eux surtout, on pourrait espérer savoir quelle est l'importance esthétique du toucher, et si, rien que par le sentiment d'une continuité

résistante, on peut, non seulement acquérir la notion de forme, mais être éventuellement ému par la beauté d'une forme tactile. Tout ce qu'il nous est permis d'affirmer fermement, c'est que l'idée de forme tactile est une idée qui se laisse aisément accepter et définir. Encore que chez les clairvoyants, la vue ait contribué à sa génération (ce qu'il nous serait difficile de mettre en doute), nous ne saurions dire jusqu'où elle y a contribué. L'habitude, une habitude inobservable, puisque sa naissance est, à peu de chose près, contemporaine de celle de l'individu, et l'hérédité, d'autre part, font ici leur office. Et c'est pourquoi la sincérité nous oblige à reconnaître que là où nous nous imaginons observer, nous observons, sans doute, avec l'intention d'écarter tout parti pris, mais que réputer une telle intention pour le fait serait de la dernière imprudence.

Et maintenant que nous en avons fini avec les réserves, nous défendra-t-on d'appeler « forme » toute trace, je ne dis pas seulement visible, mais perceptible, d'un mouvement défini quant à sa direction dextre ou sinistre, droite, ou brisée, ou curviligne, ou circulaire ? Si l'on veut bien nous concéder que la conscience des sensations tactiles correspondantes à chacune de ces directions se traduit par le sentiment d'une impression *sui generis* non seulement perceptible, mais plus ou moins aisément remémorable, peut-être aurons-nous lieu de quitter nos scrupules et même de nous en reprocher l'excès. Peut-être aurons-nous obtenu la preuve dont nous avions peut-être affecté de désespérer, à savoir que la notion de forme a pour origine un « sensible commun ». Qui sait ? Cette preuve n'est-elle pas impliquée dans la nature même de l'intuition ou du concept d'espace, d'une part, de l'autre, dans l'essence du concept du mouvement ?

Ce serait déjà quelque chose que d'avoir ravi au sens de la vue la capacité de se représenter la forme à l'exclusion des autres sens. Nous ne serions cependant pas encore au terme que nous avons souhaité d'atteindre.

III

L'idée d'espace est liée, semble-t-il, à celle de forme. Or si l'on admet un espace tactile et un espace visuel dont la diversité, pour n'aller point, nécessairement, jusqu'à les rendre l'un à l'autre irréductibles, ne saurait, cependant, être mise en doute, comment admettre un espace « audible » ou sonore ? De se récrier contre une hypothèse aussi singulière, il est certainement plus facile que d'en prouver la singularité. La théorie kantienne de l'espace érige l'espace en forme de la sensibilité tout entière. D'où il résulte que, pour s'exprimer en langue péripatéticienne, l'espace serait un sensible, non seulement commun, mais général. Spatialité et « perceptibilité » seraient-ils donc réciproques ? Pour assurer le succès de l'*Esthétique transcendantale,* on devrait en faire la preuve.

Mais comment prouver ? Comment démontrer que je localise le son comme tel, immédiatement, et non point parce que l'expérience me le fait attribuer à un objet localisable ? Il est de sens commun que le son, s'il n'est pas immatériel, simule admirablement l'immatérialité. Cette similitude, ou plutôt cette simulation, — n'est ce pas ainsi qu'il faut dire ? — exempte ou paraît exempter les sensibles de l'ouïe de toute relation à l'espace.

On souhaiterait qu'il en fût ainsi, mais ce pourrait bien être un vœu stérile. Ne s'est-il pas rencontré des philosophes pour faire sortir l'espace du temps par l'intermédiaire de la simultanéité ? Quand je « plaque » un accord, si je perçois une pluralité sensorielle je puis l'analyser en partant, à volonté, ou de la sensation la plus grave, ou de la sensation la plus aiguë. La succession est réversible, et cette « réversibilité » est, on le sait, commune aux objets dont je me représente la juxtaposition spatiale. Est-il sûr que le spatial enveloppe nécessairement la notion de parties « simultanément » perceptibles et « réversiblement » nombrables[1] ? En cas d'affir-

1. La reversibilité ne serait point le signe de la simultanéité dans le cas de la perception d'un accord. Elle en serait un simple effet.

mative, la notion de l'espace tactile serait bien près de se dissoudre, car, c'est un espace où la simultanéité n'est donnée qu'à mesure, où, pour l'acquérir, des expériences de succession réversible sont préalablement indispensables. Quelque parti que l'on adopte sur l'origine de la notion de « simultané », du moment où cette notion peut se construire, et Leibnitz a démontré qu'elle le pouvait, il suffit, semble-t-il, d'être soumis à la forme du temps pour le devenir, par après, à la forme d'espace.

Demandons-nous maintenant ce que c'est qu'une chose qui résiste. C'est, dirons-nous, ce que, pour écarter de nous, il faut faire agir nos muscles. N'est-ce rien d'autre? L'idée de résistance évoque-t-elle toujours, et nécessairement, l'idée d'une lutte entre la volonté motrice d'une part, et un terme d'application extérieur à cette volonté? Si l'on pouvait démontrer qu'il y a résistance toutes les fois que quelque chose de non voulu s'insère dans le cours de notre conscience, il suffirait d'établir qu'une succession ininterrompue d'états étrangers à la volonté mentale peut se développer en nous — et c'est chose faite — pour susciter la notion d'une continuité de résistance à l'appréhension de laquelle ne contribuerait pas indispensablement le sens musculaire ou tactile. Notez d'ailleurs que si les parties de l'espace tactile peuvent être simultanément perçues, cela tient à ce que, chez nous, l'organe du tact n'est pas spécialisé. Le tact, a-t-on coutume de dire, est répandu sur toute la surface du corps. Quand il serait localisé en un point de cette surface cesserait-il d'être le tact? Pourvu que le point de cette surface fût mobile, on serait à même de recevoir des impressions successives et susceptibles d'être « continuées ». Le tact et l'ouïe procureraient donc à l'homme des sensations comparables, et l'on pourrait qualifier le son de chose résistante puisque souvent il nous arrive d'entendre, malgré nous, ce que nous entendons. — Le tact, dira-t-on, ne différerait-il pas toujours de l'ouïe par l'impression caractéristique de résistance à laquelle l'ouïe est étrangère? — C'est prcisément ce qui est en question. Au cas où l'on réussirait à rapprocher le « résistant » et le « non voulu » la différence irait décroissante...,

et à la limite, elle ne serait jamais nulle, attendu qu'elle ne saurait indéfiniment décroître. Il resterait toujours, et quand même, à distinguer deux espèces du genre résistant, deux espèces irréductibles.

Au cas où notre dialectique serait aussi sûre que subtile, ce que, malheureusement, elle n'a pu éviter d'être, on resterait aux prises avec ce dilemme : ou l'espace est la forme d'un seul de nos sens, ou il est, ainsi que le voulait Kant, la forme de la sensibilité, c'est-à-dire, de toute la sensibilité. Supposons adopté le premier membre de l'alternative, un nouveau dilemme surgirait. Il resterait encore à choisir le sens privilégié : serait-ce la vue ou le tact? Nous ne déciderons pas ; nous dirons seulement qu'il nous paraît singulièrement plus facile de plaider l'irréductibilité des deux espaces, visuel et tactile (d'où la nécessité de nier l'espace tactile, un même nom ne pouvant convenir à deux irréductibles), qu'il ne le serait de plaider l'irréductibilité de l'espace tactile et de l'espace... sonore, puisqu'il faudrait l'appeler par son nom. — A moins qu'on ne se divertît à plaider une cause chère aux évolutionnistes et à soutenir (la chose est d'ailleurs loin d'être invraisemblable) que le sens du toucher est le sens primitif, fondamental. Pour le cas où la vérité serait du côté des évolutionnistes, je veux dire, simplement, du côté de ceux qui croient à un développement des organes sensoriels par suite d'un « passage à l'hétérogène » des organes et fonctions tactiles, on serait conduit à se demander si le souvenir de cette origine ne s'est point conservé, et si ce n'est pas en mémoire de cette origine que nous inclinons, comme malgré nous, à parler « spatialement » d'un sens dont les données immédiates n'ont, semble-t-il, rien à démêler avec l'espace.

Mais n'en voilà-t-il pas assez sur un problème qui, étant du ressort de la « Critique générale » n'aurait point dû nous retenir hors des justes limites de la psychologie proprement dite?

Un point reste acquis. L'Intelligence musicale est objectivement conditionnée par la présence de formes sonores. Que ces formes aient ou n'aient rien, ni de près, ni de loin, à

démêler avec l'espace, il n'importe guère. On est en droit, selon nous, d'appliquer à toute mélodie le terme de « forme sonore ». Si ce n'est décidément là qu'une façon de parler métaphorique, le sens en est maintenant assez clair pour nous permettre de n'y plus insister.

IV

Il faut savoir se contenter de métaphores quand on en est réduit à choisir entre leur usage et le silence. On peut d'ailleurs se résigner impunément à leur usage, pourvu que l'on n'en fût jamais dupe. Comment donc éviter de l'être? En ne s'attachant pas exclusivement à une métaphore préférée ; en tâchant d'en avoir au moins une autre, de rechange, comme il est bon d'avoir plus d'une version d'un même texte, ne serait-ce que pour ne pas s'asservir à la littéralité d'une traduction qui n'est jamais qu'un à peu près.

Nous avons été conduits à la « forme sonore » par l'analyse de la « phrase musicale ». Si nous partions du même point, c'est-à-dire toujours de la « phrase », mais en suivant une direction contraire, qu'adviendrait-il ? Le contraire de ce qui nous est arrivé. Car de la « phrase » à la forme il y a progrès vers la matérialité. Il entre plus de matière dans la notion de « forme » que dans celle de phrase. Une forme, si elle n'est pas nécessairement de la catégorie de ce qui « pèse », est nécessairement de la catégorie de ce qui « pose » ou se pose. Or, suivons maintenant l'autre route, et elle nous conduira si nous allons jusqu'au bout, aux antipodes de la matière, jusqu'au delà du seuil de la pensée proprement dite.

Et nous aurons ainsi deux métaphores en regard l'une de l'autre : 1° « la forme musicale » ; 2° la « pensée musicale ». Et nous en servirons-nous alternativement, au risque de brouiller les idées? Ce serait en effet le résultat le plus infaillible d'une alternance, où il ne serait pas tenu compte des raisons d'alterner, et où l'on recourrait à l'une des deux métaphores, uniquement pour se défatiguer de l'autre. — Pourquoi chan-

ger alors? — Parce qu'elles impriment au mouvement de l'imagination une direction différente. Si par exemple je songe à la *Symphonie* en *la*, baptisée par Richard Wagner et non sans de justes motifs. « l'apothéose de la danse » et si je remarque comment Beethoven a construit son *allegretto* : qu'il l'a construit, pour ainsi dire, à plusieurs étages, et en allégeant la matière à mesure qu'on s'élève, je suis en train de le comparer à un architecte, et les comparaisons du type spatial vont bientôt affluer. Que je songe au contraire à la *Symphonie* en *ut mineur* et à son sévère *andante*, surtout au premier thème de cet *andante*, Beethoven m'apparaîtra sous les traits d'un penseur et je dirai que ce beau thème en *la bémol* est « pensé profondément ». Aurai-je raison?

J'aurai raison sans contredit. Les deux impressions très différentes, suscitées par l'une et l'autre symphonie, auront pris leur source, l'une et l'autre, dans l'imagination. L'une m'aura suggéré des images des types moteur et visuel mélangés, l'autre m'aura suggéré des images du type psychique et intellectuel. En écoutant l'*allegretto*, je me serai figuré un bâtiment qui se construit à mesure. et j'aurai pénétré le sens d'une légende, celle de la lyre d'Amphion dont les accords remuaient les pierres et les ordonnaient en édifice. En écoutant l'*andante* en *la bémol*, il se peut que des images visuelles s'agitent un instant comme pour me figurer un penseur dans l'attitude de la méditation. Mais c'est l'idée de la méditation qui surgit dans ma conscience et s'y installe pendant presque toute la durée du morceau. De là à nous dire que Beethoven « a beaucoup pensé » en écrivant ce morceau, l'écart est à peine sensible. Et tant que la crise d'imagination se prolonge, Beethoven nous apparaît beaucoup plus près de Pascal que de Mozart.

Ouvrons le cahier des *Sonates* à la page du « Clair de Lune » où l'on dirait, non pas un gémissement parti des profondeurs d'une âme, mais bien plutôt une méditation profondément émue sur l'inévitable loi de souffrir. Nous en revenons, je le sais, à l'admirable formule de Taine : tout le Beethoven des heures sombres y est contenu : « Il ne dit pas qu'il est malheureux, mais que le bonheur est impossible. »

Pascal lui aussi l'a dit, et Beethoven n'a peut-être jamais dit, ce qui s'appelle dire, rien de pareil. Il ne songeait peut-être nullement à la douleur tandis qu'il composait le célèbre *adagio* en *ut dièse mineur*. Peut-être l'a-t-il travaillé simplement, à la manière d'un ouvrier probe qui sait construire avec solidité en mettant chaque chose à sa place — Qu'importe! Il ne s'agit pas de ce que Beethoven a pensé, ni même de ce qu'il a voulu nous dire. Il s'agit des impressions et des émotions que telle ou telle de ses œuvres dégage, d'une part, et, de l'autre, des images que ces émotions suscitent ou plutôt ressuscitent. Qui ne saurait pas ce que c'est qu'un penseur n'aurait jamais l'esprit de découvrir dans une suite de phrases musicales la moindre trace ou d'une pensée ou d'une méditation quelconque.

Il est donc permis de se servir du mot « pensée musicale » à la condition de savoir choisir son moment. Et c'est le cas ou jamais de se rappeler la pensée de Pascal, à savoir qu'il est des moments d'appeler Paris, « Paris » tout court, tandis qu'il en est d'autres de l'appeler « la première ville de France ».

Tout le monde n'est pas de cet avis. Quelqu'un même s'est rencontré, d'une témérité d'esprit incroyable, et qui n'a pas craint d'affirmer la réalité d'une pensée musicale, partout présente, là où il a été fait œuvre de musicien. Ce téméraire auteur a deviné qu'on lui reprocherait son idolâtrie de la métaphore. Il s'est défendu du reproche d'idolâtrie. Il a mis à défendre sa métaphore du reproche d'en être une, l'ardeur que l'on met d'ordinaire au service d'une cause quand on la veut gagner en la prenant d'assaut. Nous n'avons pas ici l'intention de lui disputer le terrain pied à pied l'ayant déjà fait ailleurs[1]. Nous appliquerons à la thèse de la « pensée musicale » la même méthode qui nous a permis de discuter et de justifier — non sans quelques réserves — la thèse de la « forme musicale », et nous essaierons de la serrer de près.

1. Dans la *Revue Philosophique* de 1894 où d'ailleurs M. Combarieu, l'auteur de la thèse, nous a promptement répliqué.

Nous distinguerons, d'abord, deux sens au mot « pensée ». Penser, c'est, dirait-on en premier lieu, faire usage de son esprit, quel qu'en soit le genre d'usage. Or l'imagination est, dans l'esprit de l'homme, comme une partie dans un tout. Donc imaginer c'est penser. La conclusion est impeccable. Et la thèse de la pensée musicale est sauve. En effet si c'est déjà penser qu'imaginer, ce l'est encore davantage, quand on imagine en se surveillant, quand on retient la plume, le pinceau ou l'ébauchoir, au lieu de les laisser courir, quand on prévoit les infidélités de l'inspiration aux rendez-vous qu'on lui donne, bref quand on « compose » dans toute la plénitude de l'expression. A ce compte, l'orateur, le poète, le peintre, l'architecte, le statuaire, tous penseraient, chacun à sa manière. Tous, s'ils ont la probité de leur art, réfléchissent pendant qu'ils conçoivent. Et quand vient le moment d'ordonner ce qu'ils ont conçu, ils réfléchissent encore. Accepteront-ils cette rime ou cette image, ou cette attitude, ou ce thème ? Ils l'accepteront quand ils auront jugé que « ceci » fait mieux que « cela ».

Qu'est-ce qu'une chose de laquelle on dit qu'elle « fait mieux qu'une autre » ? Ce qui fait mieux ou moins bien, l'artiste le juge tel, par comparaison avec autre chose sur quoi son dévolu est déjà jeté. Composer c'est donc ou juxtaposer ou « intégrer ». Composer c'est, dans tous les genres, ajuster en se réglant sur des rapports de convenance. Or si la faculté d'apercevoir des rapports a mérité d'être appelée raison, si c'est penser que d'y faire appel, il n'est point de véritable artiste qui ne pense. Mais alors le poète en tant qu'assembleur, j'aimerais mieux dire « électeur » d'images, le peintre, le musicien, l'architecte, encore une fois, tous pensent. Et si ce n'est point par les mêmes moyens, c'est très certainement au même titre. Il y aura des idées poétiques, des idées picturales, des idées architecturales, des idées musicales, et ce sera penser que de les enchaîner avec méthode.

Je ne puis éviter ici de faire remarquer qu'ainsi défini, le mot d'*idée* ou de *pensée* se rapproche singulièrement de de celui d'*image* ou de *forme*. Nous n'aurions donc rien gagné à changer de métaphore, si ce n'est toutefois ceci, et

qui n'est rien moins que négligeable, de savoir qu'on ne gagne rien à en changer.

Le mot « pensée » signifie autre chose. Quand je dis que « pour penser il faut être » je rapproche, avec Descartes, les deux notions d'être et de pensée, je m'assure de leur convenance, et après m'en être assuré, je l'affirme. Ici *pensée* devient synonyme de *jugement*.

Si l'on essayait de soutenir que la pensée musicale est semblable à la pensée telle qu'on vient de la définir, on serait dans l'obligation de démontrer la réalité de la pensée musicale en s'appuyant sur celle des « jugements musicaux » C'est ce qui a été essayé, il n'y a pas très longtemps. On avait bien compris la nécessité qu'il y eût des jugements musicaux, afin de sauvegarder une pensée musicale entendue au sens cartésien du terme. Comme c'était assez à prévoir, on s'est contenté de dire qu'il y en avait. On s'est peut-être figuré que cela pouvait s'affirmer sans preuve. On a négligé de se souvenir qu'un jugement n'est pas un bloc infrangible et qu'on peut toujours le résoudre en « concepts élémentaires ». Il eût été certes intéressant de nous montrer ce que c'est qu'un concept musical. Celui qui l'aurait fait avec succès ne serait pas très loin d'avoir fait un miracle. Ce miracle, nous l'attendons encore.

Et nous l'attendrons toujours. Car s'il peut y avoir pensée musicale au sens « morphique » de l'expression, il n'en saurait y avoir au sens « logique » du terme. Et la raison, c'est qu'entre le mot du discours verbal et le son du discours musical, la similitude est purement externe. Un mot est le signe d'une idée. Il n'est point « partie » de cette idée. Or le son musical n'est le signe d'aucune idée. Mais il est une « partie » d'idée, comme une pierre est une partie de colonne ou de chapiteau.

Autre différence et qui n'est pas moins profonde. La phrase que l'on prononce pour exprimer une idée ne ressemble pas à cette idée. Elle ne lui est pas, non plus, dissemblable. Toute question de ressemblance ou de dissemblance qui se poserait à ce propos serait un pur non sens. Au contraire l'idée que le musicien exprime est semblable à celle qu'il a dans l'esprit.

La différence entre l'une et l'autre est identique à celle de la parole muette à la parole sonore, du verbe intérieur au verbe extérieur. C'est la différence de l'image à la sensation qui la fait passer, de l'esprit où elle s'est formée, dans le monde extérieur où elle s'incarne. En musique, comme dans les autres arts, toute exécution est une incarnation.

La pensée musicale est donc, partout et toujours, exempte de jugements et à plus forte raison de concepts. Elle n'est jamais exempte d'idées, si l'on donne à cette expression le sens que lui donnaient les penseurs grecs des écoles mégarique et platonicienne. Or on sait que Platon, dans son *Parménide*, rencontrant une signification possible du mot « idée », toute voisine de la signification moderne, l'écartait résolument de son passage. Les Idées de Platon n'étaient à ses yeux, les pensées d'aucun esprit. Elles étaient des moules, des cadres, des objets de vision intérieure, des modèles impérissables dont les choses sensibles n'étaient que des copies. Elles étaient, en un mot, des formes éternelles. Il serait donc préférable de remplacer, dans le vocabulaire de la musique, la « pensée » par « l'idée », et de rapprocher la « métaphore de rechange » de la métaphore primitive, qui en est à peine une, car elle est, aussi peu que possible, distante de la réalité. Si c'est à Hegel que revient l'honneur d'avoir, le premier, comparé le travail du musicien à celui de l'architecte, c'est un honneur durable. Car il n'est pas de musicien qui, sous peine d'imiter par son incohérence le chat de Scarlatti, en inventant, ne construise et ne compose. Quand Beethoven nous paraît méditer ou penser, le véhicule de sa méditation n'est et ne peut jamais être que la forme sonore. Et ceux qui, lui donnant le nom de penseur, refusent ce nom à Mozart, ou ne savent point ce qu'ils disent, ou donnent à entendre, ce qui est d'ailleurs la vérité même, qu'à la différence de Mozart, Beethoven se contentait, moins facilement que Mozart, de ce qui lui venait à l'esprit, qu'il creusait et qu'il approfondissait, tirant d'une matière tout ce qu'elle lui semblait contenir et ne s'éloignant d'elle qu'après l'avoir épuisée. Les penseurs ne font pas autre chose : mais ils le font avec des pensées. Les artistes ne le sauraient faire qu'à l'aide d'une matière sensible à laquelle

ils impriment une forme. Cette forme, objet de sensation et d'intuition, participe-t-elle toujours de l'intelligible? Il y a là un problème dont la seule mise en équation soulève plus d'une difficulté apparemment insurmontable. Si le lecteur qui nous a suivis nous a compris, il aura deviné la réponse que nous donnerions au cas où nous serions priés d'en donner une, et qui serait spéciale à la musique et au musicien. Cette réponse serait affirmative. Elle équivaudrait à ratifier l'admirable sentence de Leibnitz : *Musica est exercitium animi numerantis et nescientis se numerare.* « La musique est le travail d'un esprit qui compte et ne sait pas qu'il compte. »

Mais nous ne voulons pas ici faire de l'esthétique. Aussi nous passerons à côté de Kant et de Schopenhauer sans les questionner sur l'essence de la Musique. Les formules cueillies en passant chez Leibnitz et Hegel ont le mérite d'être discutables, car elles sont vérifiables. Les vues de Kant sur la musique sont brèves et courtes. Il ne l'aimait qu'à ses heures, et il est visible que la seule obligation d'être complet lui a fait parler d'elle dans sa *Critique du Jugement.* Même on dirait parfois qu'il n'en parle qu'à regret, et pas toujours de très bonne humeur. Il a dit pourtant sur la musique des choses à retenir. Schopenhauer en a dit de plus véritablement profondes, et que Richard Wagner n'a pas méditées inutilement. Si nous les mentionnons l'un et l'autre, Kant et Schopenhauer, c'est pour avertir que nous les avons lus à l'endroit où ils ont parlé de la musique, mais que ce n'est point ici le lieu de les résumer et de les discuter. L'esthétique musicale doit se tenir à l'abri de toute métaphysique : elle ne peut se faire qu'à l'aide de la psychologie et de l'histoire de l'art, au moyen de l'analyse musicale des œuvres, analyse qui, pour être complète, ne peut se passer d'être, à la fois, technique et psychologique.

V

Nous ne saurions toutefois, avant de terminer ce livre, négliger un dernier et important problème, celui de l'expression musicale ou de la puissance d'expression propre à la musique. Il ne s'agira pas ici d'un examen prolongé, mais d'une suite d'indications éventuellement profitables aux esthéticiens de l'avenir.

S'il est absurde de chanter sur les paroles de la *Marseillaise* l'air de la *Grâce de Dieu,* ainsi que Berlioz s'est amusé à le faire pour en démontrer l'absurdité; s'il est ridicule de chanter l'air de *Chérubin* dans les *Noces de Figaro* sur un mouvement de polka; si, d'autre part, on s'accorde à louer l'expression de tendresse des cavatines de Bellini; si le quatuor de *Rigoletto* passe pour un chef-d'œuvre et le premier chœur des prêtres dans *Semiramis* pour une parodie musicale; c'est que la musique admet deux genres de beauté, une beauté de forme et une beauté d'appropriation ou d'expression. Là où celle-ci manque, il peut arriver qu'on s'en désintéresse si l'autre est présente. Cela dépend de la manière d'écouter, et tout le monde n'écoute pas de la même manière. Là où le compositeur a su faire droit aux exigences du drame, on se tient généralement pour satisfait. Meyerbeer a longtemps passé pour un écrivain de génie. Les idées musicales ne lui manquaient pas : mais il avait l'écriture médiocre. On a mis plus d'un demi-siècle à s'en apercevoir. C'est qu'il écrivait généralement de la musique appropriée au drame. Et tant qu'il ne s'agissait que d'interpréter une situation, il s'en tirait à merveille. Il ne savait pas écrire et il dessinait avec lourdeur. Mais il savait « exprimer » comme pas un. De là sa renommée. De là les justes éloges de Berlioz et aussi ses justes réserves.

D'où vient le goût de la musique expressive? Du jeu de l'imagination pendant la perception musicale. Quand une musique fait naître en nous un sentiment ou plutôt l'image

d'un sentiment, il est naturel d'attribuer cette image à une sorte de contagion. Quelque chose de l'âme du musicien, se dit-on, a passé dans notre âme. Ou bien c'est de la musique dramatique, et le compositeur s'est incarné dans ses personnages. Ou bien c'est la musique pure, et ce qu'a écrit le compositeur exprime ce qu'il a senti, ce qu'il a voulu nous faire sentir à notre tour. Il a inventé, non pour le plaisir d'inventer, mais pour se délivrer d'une émotion trop lourde en l'exprimant, en l'incorporant dans une matière sonore.

Certes, on peut s'étonner qu'après les analyses si nettes et si décisives du professeur Hanslick dans son fort bel ouvrage sur le *Beau musical,* il se rencontre tant de partisans de la musique considérée comme un langage, de la musique originellement, intentionnellement expressive. En général, ces esthéticiens d'occasion cherchent leurs témoignages dans la musique d'opéra. Et l'on pourrait croire qu'ils éprouvent un singulier désir de se réfuter eux-mêmes, attendu que l'union de la musique et du drame impliquerait précisément l'impossibilité pour la musique d'exprimer, à elle seule, un sentiment déterminé, facile à reconnaître.

Cependant n'avons-nous pas cité des œuvres de maître où nous avons loué le talent dramatique? Soit. Il reste à se demander si ce talent pourrait faire ses preuves, au cas où l'on ignorerait et le sujet du drame et la situation. Nous avons entendu jadis, à Marseille, le premier acte de la *Walkyrie,* fort bien interprété. Les chanteurs étaient en habit noir. Derrière eux l'orchestre. L'effet fut puissant, mais imprécis. Nous réentendîmes plus tard l'œuvre de Richard Wagner à l'Opéra : l'œuvre nous parut resplendissante de clarté. Et cela grâce au jeu des acteurs, au costume, au décor.

Il arrive pourtant qu'une musique peut se passer de la représentation pour être jugée expressive. On supporte dans les concerts des morceaux d'opéra. On les supporte généralement mieux que les autres morceaux. Ils plaisent surtout par ce qu'ils expriment ou semblent exprimer. D'où vient cette illusion, si toutefois c'en est une? — De ce que nous jugeons par analogie. Nous avons constaté des effets ana-

logues, et d'une similitude d'effets nous avons induit la ressemblance des causes. Et il n'est pas nécessaire, pour que cela ait lieu, que l'on chante ou que l'on exécute devant nous une grande scène d'opéra. Même en écoutant de la simple musique de chambre, il peut advenir que nous imaginions un drame. Cependant le compositeur a vraisemblablement écrit sans se soucier des images que son œuvre pourrait éventuellement susciter. Est-ce là un effet dû à la qualité de l'imagination qui varie d'homme à homme? Ou ne faut-il pas y voir un effet dû à la trop grande fréquentation des opéras? Quand on écoute trop de musique dramatique, on l'expierait par l'incapacité progressive d'écouter intelligemment la symphonie ou le quatuor.

Il serait, en effet, singulièrement étrange d'imaginer un drame en écoutant la *Symphonie Jupiter* de Mozart. Mais, en écoutant la *Symphonie* en *ut mineur* de Beethoven — et aussi celle de Saint-Saëns — il serait à peu près impossible d'écouter sans imaginer un je ne sais quel conflit de sentiments ou de passions. La question n'est pas de savoir quel a été le sujet traité par Beethoven et Saint-Saëns, ni s'ils ont voulu traiter un sujet. Une musique peut suggérer même à l'insu de l'écrivain. Vous vous mettez en noir pour me faire visite et votre costume assombrit mon humeur. Vous n'avez pourtant point voulu me mettre la mort dans l'âme. Vous avez simplement voulu vous mettre en noir.

Et c'est pourquoi nous luttons délibérément contre ceux qui veulent que la musique soit un langage. — On dit bien le langage des fleurs! — On a tort. Il n'y a langage que si celui qui exprime a l'intention de communiquer ce qu'il pense ou ce qu'il éprouve et de telle sorte que nul ne s'y méprenne, à l'exception des ignorants de la langue et des idiots. Hormis les cas de ce genre, il n'y a ni langage ni expression proprement dite.

Mais il peut y avoir *suggestion!* Et cela pour deux sortes de raisons, assez voisine l'une de l'autre, différentes néanmoins. C'est que, d'une part, l'imagination de l'auditeur est éveillée par l'émotion quand celle-ci est intense et profonde. C'est que, de l'autre, entre les éléments qui concourent à

susciter l'émotion et ceux dont une mélodie se compose, il est d'indiscutables... correspondances. Les *andante,* les *adagio,* les *presto,* les *da capo* mêmes sont dans l'âme avant d'être dans la musique. C'est de l'âme que l'homme les a tirés. Quand l'âme est troublée, agitée par l'émotion, il semble que le rythme de la vie consciente soit contrarié dans sa régularité, précipité dans sa vitesse. On ne se rend compte de la réalité de ce rythme qu'aux moments où il devient anormal. Ainsi, dans un morceau de musique, on ne sent le rythme que dans les instants où l'accompagnement, quittant sa fonction la plus ordinaire et la plus humble, au lieu de soutenir le chant, en souligne les accents et la quantité. Il n'est pourtant jamais de mélodie sans rythme.

Et nous en dirons autant de l'âme humaine. Elle n'est jamais sans appétition. Elle n'est jamais dans un état donné sans tendre, en même temps, vers un état autre. Et comme cette tendance n'arrive à l'acte que dans le temps, il est aisé d'en conclure que le passage d'une perception à une autre perception est un mouvement véritable, encore que non spatial et, comme tel, doué de vitesse. Ceci n'est pas de la métaphysique. Ce n'est que de la psychologie et presque de la plus banale. Quand le mouvement de la vie intérieure est ou paraît uniforme [1], cette vie de la conscience peut se comparer, sans trop d'inexactitude, à une mélodie où la durée de chacune des notes serait isochrone. Il advient alors que le rythme en est inaperçu. Quand il est varié, soit uniformément, soit capricieusement, le rythme s'accentue et s'aperçoit. Et l'accentuation de ce rythme a son contre-coup dans l'organisme... à moins qu'il n'en soit le contre-coup : *philosophi certant.* D'où résulte, non pas l'émotion proprement dite, mais la conscience de l'émotion.

La mélodie est donc comme l'âme : un devenir dont les éléments s'intègrent et fusionnent. Elle consiste essentiellement dans un rapport de sons élémentaires dans un passage d'un son à un autre son. Chez ceux qui sont véritablement aptes aux jouissances musicales, le plaisir d'entendre se

1. Ici l'*être* est identique au *paraître*. Une telle uniformité ne peut jamais être que subjective.

double du plaisir d'attendre, de prévoir, de deviner. Il est, dès lors, permis de penser que la mélodie imite l'âme, non seulement parce qu'elle ne peut se passer de rythme, mais parce que ce qui l'oblige à ne pouvoir s'en passer, c'est qu'étant une succession cohérente, chacune de ses parties élémentaires paraît tendre vers celle qui l'a presque déjà remplacée dans la durée fluente.

Rien n'est donc plus facile à expliquer que l'éveil de l'imagination psychologique à l'appel de l'émotion musicale. Il est même des circonstances où ce genre d'imagination n'a presque point à fournir. C'est quand la musique reproduit les rythmes propres à certaines passions. — N'avons-nous pas refusé à la musique de la classer parmi les arts qui représentent ? — Elle ne représente, en effet, jamais rien d'extérieur, si ce n'est occasionnellement et comme à distance, et quand il s'agit d'un phénomène caractérisé par son bruit. Mais il n'est pas certain qu'elle n'ait ses modèles et qu'elle ne s'en inspire à l'insu même du compositeur. Ces modèles, elle va les prendre dans la vie du sentiment et de l'émotion.— Donc elle les exprime ! — Patience ! Si elle exprimait, on comprendrait ce qu'elle exprime. Ce que la musique traduit et extériorise, ce ne sont ni les sentiments, ni les émotions, ni les passions de l'âme. Elle en imite ou reproduit les nuances et les rythmes, rien de moins, croyons-nous, mais rien de plus. Et c'est pourquoi Pierre s'imaginera qu'elle exprime la haine, alors que Paul se figurera qu'elle exprime l'amour. Pierre et Paul se tromperont. Il n'y a ni amour ni haine dans cette musique. Il n'y a que de la fougue et de l'emportement. Mais l'emportement et la fougue sont des modalités éventuelles de l'amour et de la haine, et c'est pourquoi nos deux interprètes se contredisent et, en se contredisant, se rencontrent. Que produit la musique ? Une impression de fougue ; tous deux l'ont ressentie. Sur cette expression consciente et constatée, l'imagination brode. Une fougue qui ne serait la fougue de rien, cela ne s'est jamais vu, pas plus qu'une colère sans un personnage qui s'irrite. Et alors l'imagination cherche à cette fougue un point d'application, un terme. A Pierre elle fournit l'image de la haine,

à Paul l'image de l'amour. Et la raison de cette contradiction singulièrement facile à résoudre, c'est que l'amour et la haine ont des rythmes communs. Et c'est par où la haine et l'amour, en dépit de leur contrariété, se « correspondent ».

Il est aisé de pressentir par ce qui vient d'être dit que le problème de l'expression musicale a été généralement mal posé. C'était assez inévitable. Un problème ne peut être bien posé qu'après la solution de ceux qui l'avoisinent. Le problème de la suggestion musicale est lié au problème des rythmes émotionnels et à celui des correspondances entre nos divers sentiments et sensations. Or, ces correspondances, c'est un poète, Baudelaire, qui les a le premier pressenties, les ayant vraisemblablement ressenties comme d'autres, mais, à la différence des autres, les ayant aperçues et notées. Un autre poète, M. Sully-Prudhomme, y a fait une allusion assez transparente dans son très beau livre sur l'*Expression dans les Beaux-Arts*. Le rôle des poètes est d'avertir. Il n'est ni d'examiner ni d'analyser. Or, je ne sache pas que les psychologues aient profité encore de l'avertissement donné par les deux poètes. En revanche, les symbolistes en ont profité. Ils ont compris que s'il est absurde de vouloir définir un son par une couleur, on peut aller de l'une à l'autre par l'intermédiaire d'adjectifs communs. Et l'on ne se moque plus aujourd'hui de cet aveugle qui s'imaginait la couleur rouge « comme le son de la trompette ». Le « rouge » et la trompette sont incomparables du point de vue sensationnel. Mais supposons, et la supposition est permise, qu'ils nous émeuvent pareillement, la similitude des émotions peut devenir un motif de se figurer l'un quand on aperçoit l'autre. Et, d'ailleurs, comment la couleur rouge et le son de la trompette pourraient-ils s'appeler des sensations, si ces sensations ne participaient, en quelque manière, l'une de l'autre, et si elles n'avaient des modalités communes, relevant soit de la durée, soit de l'intensité ? Dès lors, il n'arriverait pas fatalement, mais il arriverait qu'une émotion musicale intense évoquât en nous le souvenir d'émotions d'intensité semblable et, par leur intermédiaire, le souvenir des objets

qui les ont fait naître. Et cela n'aurait rien que de très naturel.

Supposez, par exemple, que je compare un état psychologique à une chose matérielle, soit la dureté du cœur à celle du marbre, et que, dans une pièce de vers, au lieu d'énoncer les deux termes de la comparaison, je n'énonce que le dernier. Les naïfs ne comprendront pas ce que j'aurai voulu dire. Beaucoup de gens raisonnables seront à peu près comme eux. D'autres, plus malins, flaireront une ruse. Ils se diront que la chose énoncée n'est que le terme d'une comparaison par delà lequel il faut aller chercher l'autre terme. Et comme à un même objet matériel ou à un même attribut d'objet peuvent se comparer divers états de l'âme, la recherche de l'autre terme ne sera jamais sans péril d'erreur. Nous ne garantissons pas que nos symbolistes du temps présent procèdent toujours ainsi. Il est certain toutefois qu'un poète, dont l'habitude serait de procéder ainsi, aurait quelque droit à être appelé symboliste. Et l'on ne saurait contester que l'emploi d'une telle méthode, même fût-elle contraire à l'essence de la vraie poésie, ne parvînt à jeter un peu plus de lumière sur les vertus suggestives de la mélodie et sur l'étendue de ce qu'en dépit de l'impropriété du terme, ni nous, ni d'autres, j'en ai peur, n'empêcherons qu'on ne continue d'appeler le pouvoir « d'expression » de la musique.

Pas plus qu'il n'est de musique expressive d'états définis de l'âme, il n'est de musique descriptive. L'une suggère des images psychiques, l'autre suggère des images visuelles. Nous avons montré ailleurs qu'une même mélodie peut suggérer des unes et des autres, alternativement. Il n'est pas nécessaire d'intituler une symphonie « pastorale » pour disposer la fantaisie de l'auditeur aux images champêtres. Il n'est pas suffisant, non plus, de lui donner ce titre pour éveiller chez tous des images pittoresques. Cela dépend des individus et du tour d'imagination qui leur est habituel.

N'insistons plus sur cette partie très importante et très riche de l'esthétique musicale. Elle n'en est qu'une province. C'est une vaste province, et où il faudra toujours craindre de s'aventurer, tant que la psychologie n'aura pas abordé

l'étude des correspondances émotionnelles et sensorielles. Ici encore la Psychologie musicale peut avertir la Psychologie générale. Quand celle-ci aura profité de ses avertissements, elle profitera de ses informations. Mais elle doit les attendre [1].

Nous avons terminé notre tâche. Il entrait dans notre dessein de décrire les fonctions musicales de l'homme sous leur aspect le plus général et de les suivre jusqu'au degré passé lequel on se distingue du commun des hommes par une finesse spéciale du sens et de l'intelligence. C'est l'*auditeur* et non l'amateur que nous avons questionné, observé, analysé. Nous avons mis à profit pour cela notre expérience, une longue expérience, l'expérience de presque toute une vie. Nous avons conscience d'avoir fait le possible pour éviter l'omission ou l'erreur. Nous sommes trop avancés dans la vie pour savoir que ces précautions ne sont jamais infaillibles. Aussi notre dernier mot sera-t-il un franc appel à la discussion et à la critique.

1. Il sera curieux de constater, pour le cas où l'avenir donnerait raison à notre thèse, que cette idée de la « musique expressive des rythmes passionnels » a été indiquée, pour la première fois, par M. Ferdinand Brunetière dans sa neuvième leçon sur l'*Évolution de la Poésie lyrique*. Peut-être lui a-t-elle été suggérée par de féconds articles de Baudelaire dans le recueil intitulé : *L'Art romantique*. En tout cas, la formule est de M. Brunetière, et son droit de propriété nous paraît on ne peut plus indiscutable.

TABLE DES MATIÈRES

VERSAILLES, IMPRIMERIES CERF, 59, RUE DUPLESSIS.

